

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
MYLÈNE BOUCHARD

**FAIRE L'AMOUR :
LE VIDE, L'ÉVÉNEMENT AMOUREUX ET LA FIDÉLITÉ
CHEZ SHAKESPEARE, TOLSTOÏ ET KUNDERA**

NOVEMBRE 2012

RÉSUMÉ

À l'origine du monde, il y a un insupportable vide, le *vide*. L'espace du vide peut être comblé à partir du moment où, inopinément, une situation vient modifier la loi immédiate des choses. Le terme exact utilisé par le philosophe Alain Badiou pour décrire cette circonstance qui change l'histoire de l'existence est *événement*, phénomène auquel l'humain doit *fidélité*. Le *vide*, l'*événement* et la *fidélité* constituent les trois notions d'un processus de vérité tel que proposé par Badiou. À cet égard, le philosophe considère l'amour comme un événement. Bien que le sujet soit difficile à théoriser, il s'illustre plus aisément. Parmi les œuvres qui ont brillamment illustré l'amour, nous retrouvons *Roméo et Juliette* de Shakespeare au XVI^e siècle, *Anna Karénine* de Tolstoï au XIX^e siècle et *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera au XX^e siècle. En abordant ces trois textes littéraires forts par la philosophie, par l'étude du vide, de l'événement amoureux et de la fidélité, nous arriverons à distinguer trois aspects de l'amour : d'où il survient, comment il survient et comment il dure. Les trois textes à l'étude incarnent le vide et recréent le monde amoureux.

L'analyse de tous les éléments qui ont un lien étroit avec l'amour, le vide et la fidélité permettra de démontrer qu'ils participent essentiellement à la constitution de l'événement amoureux et qu'ils mènent à la construction d'une nouvelle subjectivité, d'une vérité. En effet, la subjectivité des personnages est à la fois cause et effet de l'amour : cette subjectivité construit en partie l'amour et l'amour vécu transforme irrémédiablement les sujets d'amour — Roméo et Juliette, Anna et Vronski, Tereza et Tomas.

AVANT-PROPOS

Ma première idée de mémoire était d'explorer le silence de Marguerite Duras. Je suis écrivaine et cette monumentale écrivaine m'a ouvert les voies de l'écriture – avec Richard Desjardins. Comme du défrichage.

Or, rien n'était fixé et je voulais prendre tout le temps nécessaire à la mise en place réelle de mes idées. Le choix d'un sujet est un exercice non négligeable. Il faut voir plus loin que le bout de son nez, car le sujet peut – va – nous suivre très longtemps. Avais-je vraiment envie de me terrer dans un silence autre que le mien ? Telle était la question au départ. Puis, à l'hiver 2010, a été annoncé un séminaire sur l'amour : *L'amour chez Shakespeare et les autres*. Je venais de publier mon deuxième roman, *La garçonnière*, qui traite de l'impossibilité et du choix de l'amour. Il y a, dans ce roman, plusieurs références à *Roméo et Juliette* de Shakespeare et à *L'Immortalité* de Kundera. Les astres s'alignaient : monsieur Fahmi me confie, « parce que je suis romancière », *Roméo et Juliette* comme objet d'étude et *Anna Karénine*, texte qui m'a jadis tant marquée, comme œuvre pour laquelle je serai la répondante lors des communications en classe. Et Kundera est là, jamais très loin, pour avoir pratiquement tout lu de lui. J'avais, devant moi, il faut le dire, un sujet fait sur mesure et, qui plus est, un directeur de recherche. J'ai ainsi délaissé le silence pour le vide d'Alain Badiou, philosophe contemporain. Non seulement je m'intéresse aux questions philosophiques et sociétales à travers la littérature, mais mes écrits antérieurs ont porté – et portent de plus en plus – sur l'amour et ses variantes. Je veux continuer sur cette lancée, relier la littérature, l'écriture et la vie.

REMERCIEMENTS

Je veux d'abord remercier chaleureusement mon directeur de recherche, monsieur Mustapha Fahmi. Merci d'avoir laissé libre cours à mon imagination.

Aussi, je tiens à exprimer ma reconnaissance à mesdames Cynthia Harvey (UQAC) et Kateri Lemmens (UQAR), membres de mon jury d'évaluation.

Un grand merci au grand Alain Badiou – puisqu'il est vivant – à qui j'ai emprunté quelques vérités.

Je remercie spécialement l'écrivain Yvon Rivard pour le partage des idées. Mes amitiés.

Il importe de souligner l'aide financière qui m'a été accordée par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH).

Pour la motivation mutuelle, je salue Sophie Gagnon-Bergeron.

Merci à mon père et à sa compagne, Gilles et Gisèle, pour leur ouverture intellectuelle et leur curiosité.

Merci à ma mère pour son soutien patient.

Merci à mes amis(es).

Enfin, un immense remerciement, gros comme le ciel, va à Simon et Nils pour leur amour de tous les instants. Sans oublier, évidemment, ma fille Isamie, que j'ai portée, mise au monde, allaitée et bercée en cours d'écriture, et qui gardera précieusement, dans son prénom, les traces de cet épisode de grande réflexion. Ce mémoire lui est dédié.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
AVANT-PROPOS	iii
REMERCIEMENTS	iv
INTRODUCTION	3
L'ÉVÉNEMENT AMOUREUX	
Atteindre le réel	8
Regard oblique	10
Identité, existence, liberté	15
CHAPITRE I	17
L'INVENTION DE L'AMOUR	
L'amour véritable et illusoire dans <i>Roméo et Juliette</i> de Shakespeare	
1.1 Ce quelque chose	22
1.2 Exister dans l'inimitié	27
1.3 Un délire amoureux	33
1.4 Vite, remplir le vide	38
1.5 Amour jeune, jeune mort	42
1.6 Immortalité de la vertu	46
CHAPITRE II	50
LA FATIGUE DE L'AMOUR	
L'éventualité d'une seconde et dernière chute dans <i>Anna Karénine</i> de Tolstoï	
2.1 L'un et l'autre	56
2.2 L'autre fonction	62
2.3 Première chute	66
2.4 L'enfer	73
2.5 L'être fatigué	78
2.6 Seconde et dernière chute	84

CHAPITRE III	91
ÊTRE FIDÈLE À L'AUTRE	
Les paradoxes de l'amour dans <i>L'insoutenable légèreté de l'être</i> de Kundera	
3.1 La contrainte d'être libre	97
3.2 <i>Faire</i> la rencontre	101
3.3 L'Autre	105
3.4 Le piège	110
3.5 La chair	113
3.6 <i>Es muss sein !</i>	118
CONCLUSION	124
FAIRE OU LAISSER FAIRE	
Du néant à l'Autre	128
1 + 1 = 2	129
Naissance et mort	131
BIBLIOGRAPHIE	133

FAIRE L'AMOUR :
LE VIDE, L'ÉVÉNEMENT AMOUREUX ET LA FIDÉLITÉ
CHEZ SHAKESPEARE, TOLSTOÏ ET KUNDERA

C'est la grande question, la seule, au fond, celle que j'ai toujours entendue même lorsqu'elle n'était pas formulée, et quelquefois aussi je l'ai posée – les mots, les yeux –, d'autres fois non, ou bien murmurée, juste pour voir, juste pour savoir – mais souvent non, souvent tue, réponse non sue, inventée, suggérée : est-ce que tu m'aimes, est-ce que c'est de l'amour, ce que tu éprouves, ce que tu dis, ce que tu fais, est-ce que c'est de l'amour, est-ce que c'est l'amour ? Et la question hante le temps, la question monte et descend à l'infini l'axe du temps, toujours actuelle, de tout temps, intemporelle et intempestive à la fois : est-ce que nos parents s'aimaient, est-ce que nous venons de l'amour, de quel amour ? Nous aimerions la leur poser à eux aussi, à eux d'abord, la leur avoir posée avant leur mort : est-ce que vous étiez amoureux quand vous vous êtes rencontrés – tout de suite, plus tard, est-ce que vous l'avez su tout de suite, que vous vous aimiez, et comment ? – comment sait-on ces choses-là, à quels signes, à quelles traces, à quels changements, est-ce en l'autre qu'on le voit ou bien en soi, est-ce à un sourire qu'on s'en aperçoit, à un battement de cœur, à un serrement de main, à une phrase, y a-t-il des mots pour le savoir, des paroles pour le dire, en être sûr – voilà, c'est sûr, c'est ça, c'est bien ça, l'amour, c'est de l'amour – pas juste une attirance, un attrait, un désir passager, une amitié, non : l'amour – ou bien est-ce qu'on peut se tromper, est-ce qu'on se trompe souvent, vous, par exemple, est-ce que vous vous êtes trompés ?¹

CAMILLE LAURENS

¹ LAURENS, Camille. *L'amour, roman*, Paris : P.O.L., 2003, pp.16-17.

INTRODUCTION

L'ÉVÉNEMENT AMOUREUX

L'amour est toujours la possibilité d'assister à la naissance du monde.²

ALAIN BADIOU

² BADIOU, Alain et Nicolas TRUONG. *L'éloge de l'amour*, Paris : Flammarion, 2009, p.29.

INTRODUCTION

L'ÉVÉNEMENT AMOUREUX

La théorisation de l'amour est une tâche laborieuse. Certains philosophes (Shopenhauer, Kant, Kierkegaard, Hegel, Sartre) se sont limités à des chapitres ou à des sections d'ouvrages, pendant que d'autres élaboraient de plus importantes réflexions sur le rôle central de l'amour, tels que Platon avec *Le Banquet* et *Phèdre*, Aristote, Augustin, Spinoza, Nietzsche, Weil ou encore Camus. La théorie littéraire moderne fournit également des œuvres centrales : *La connaissance de l'amour* de Martha C. Nussbaum, *L'amour, la solitude* de André Comte-Sponville ou *La petite philosophie de l'amour* de Alain de Botton. Devant la difficulté à théoriser sur l'amour, j'imagine que le sujet peut être illustré plus facilement. Dans la fiction, tant d'écrivains ont exprimé leurs impressions amoureuses. Chacun, à toutes les époques, y va de sa propre définition : Dante, Cervantès, Racine, Beaumarchais, Hugo, Flaubert, Stendhal, Marquez, pour ne nommer que ceux-là. À les lire, l'amour adopte plusieurs visages : ceux de la vertu, de la langueur, de la femme, du contentement ou de l'union. Mais qu'est-ce donc que l'amour ? Julia Kristeva, dans

l'ouvrage *Histoires d'amour*, avance l'idée du risque d'un discours amoureux, risque qui proviendrait « sans doute surtout de l'incertitude de son objet³ ». En effet, de quoi parle-t-on ?

Parmi les œuvres qui ont brillamment illustré l'amour, nous retrouvons *Roméo et Juliette* de Shakespeare au XVI^e siècle, *Anna Karénine* de Tolstoï au XIX^e siècle⁴ et *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera au XX^e siècle. Devant l'immensité de la question de l'amour, je recours à d'immenses textes. Grâce à une approche philosophique nouvelle (en trois temps), je souhaite dégager une évolution dans le traitement de l'amour à travers les époques. Présentant des signes distinctifs, les œuvres à l'étude possèdent aussi des traits communs. Je remarque notamment que Shakespeare, Tolstoï et Kundera semblent posséder une vision personnelle de l'amour. Ils l'accordent au lecteur en parlant résolument d'amour (et non en empruntant des voies indirectes, en parlant d'absence d'amour par exemple). Ils ont traité l'amour comme un événement menant à la construction d'une nouvelle subjectivité, d'une vérité, de façon à se distinguer de leurs contemporains. Par exemple, nous dirons qu'avec *Roméo et Juliette*, Shakespeare « lève le voile sur le discours amoureux par l'invective et le changement de registre lexical, travaillant en creux la thématique de l'amour en tressant l'écheveau d'une dialectique qui mêle le sublime à l'émergence d'une écriture nouvelle⁵ ». Les trois textes incarnent le vide et recréent le monde amoureux. L'idée derrière ma réflexion n'est pas de répondre mécaniquement à la question *Qu'est-ce que l'amour ?*, mais plutôt de voir comment on peut y

³ KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*, Paris : Denoël, coll. « L'infini », 1983, p.11.

⁴ Précision à propos du saut temporel entre *Roméo et Juliette* et *Anna Karénine*, du XVI^e siècle au XIX^e siècle : le XVII^e siècle se rallie au XVI^e siècle car il s'agit de la Renaissance et du XVIII^e siècle jusqu'aux Lumières, nous sommes dans le siècle des plaisirs et non de l'amour.

⁵ <http://www.societefrancaishakespeare.org/document.php?id=772> : Extrait du résumé de l'article de Raphaëlle Costa de Beauregard et Nathalie Fauré : « Intertextualité du langage courtois chez Shakespeare et ses contemporains : d'une tradition parodique à l'émergence d'une nouvelle écriture ».

répondre par la littérature, par l'entremise de trois œuvres littéraires, et quelle est cette réponse, très exactement. « [À] quoi servirait la littérature si elle ne nous apprenait pas à aimer ?⁶ », pose Camille Laurens dans *L'Amour, roman. Roméo et Juliette, Anna Karénine et L'insoutenable légèreté de l'être* nous laissent devant la question : est-ce bien cela aimer, être amoureux ? S'agit-il réellement de l'événement de l'amour ?

Et si l'amour n'était que l'amour lui-même, dans sa plus simple expression ?

Que sait-on de l'amour ?

Qu'en fait-on ?

Est-ce une invention ? Une illusion ? Peut-on envisager le véritable amour ? Dans l'idée de l'amour, faut-il inclure la mort ? Est-ce la recherche du bien de Socrate ? Est-ce l'anti-amour de Schopenhauer ? L'amour comme un objet d'effroi, comme un leurre ? La vérité de l'amour se retrouve-t-elle uniquement dans sa nature morale ? Le mariage est-il le seul lieu des amours possibles ? L'amoureux s'engage-t-il envers une relation ou envers la personne aimée ? Kierkegaard imagine l'amour sanctifié par l'éternel, par la foi, par le mariage religieux. Chez Sartre, l'amour est un conflit, l'amour est impossible. Et, il y a le philosophe contemporain Alain Badiou qui a comme réponse que l'amour est une « construction de vérité⁷ ».

Cette dernière notion me permet d'émettre une hypothèse : l'amoureux fabrique l'amour qui, au terme de la construction, constitue une grande vérité. *Faire* l'amour. Comme la personne, l'amour « s'édifie à la manière d'une œuvre, à la faveur d'une œuvre, et aux mêmes

⁶ LAURENS, Camille. *Op. cit.*, p.66.

⁷ BADIOU, Alain et Nicolas TRUONG. *L'éloge de l'amour*, *Op. cit.*, p.26.

conditions, dont la première est la fidélité à quelque chose qui n'était pas, mais que l'on crée⁸ ». Autrement dit, l'amour devient l'événement qui le traduit, l'amour ressemble à ce que l'on en *fait*. La subjectivité des amoureux est à la fois cause et effet de l'amour : cette subjectivité fonde en partie l'amour et l'amour vécu transforme irrémédiablement les *sujets d'amour*.

Atteindre le réel

Toutes les philosophies de la pensée qui visent, de Platon à Descartes, Kant et Hegel, à lui assurer une prise sur la réalité, élaguent de l'expérience amoureuse son trouble, pour la réduire à un voyage initiatique aspiré par le suprême Bien ou l'Esprit absolu.⁹

JULIA KRISTEVA

L'enjeu de ma réflexion est triple. En abordant trois textes littéraires forts par la philosophie – par l'étude du *vide*, de l'événement amoureux et de la fidélité –, je vise à déterminer trois constituantes : d'où survient l'amour, c'est-à-dire que je regarderai le *vide* qui le prépare jusqu'à ce qu'il se révèle au monde des amoureux ; comment l'amour survient, c'est-à-dire quelle est la forme qu'il choisit une fois *événement*, une fois qu'il a rempli le *vide* ; et aussi, comment l'amour dure, ce qui introduit la notion de *fidélité à l'événement*. Le *vide*, l'*événement* et la *fidélité* constituent les trois notions d'un processus de vérité tel que proposé par Alain Badiou. « On appelle "vérité" »

⁸ DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Paris : Plon, 1939, p.308.

⁹ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.17.

(une vérité) le processus réel d'une fidélité à un événement¹⁰ », énonce-t-il. Philosophe de la vérité, Badiou croit que l'être humain atteint le réel par la fidélité à ce qui arrive. Ainsi se dessine pour Badiou le sens de la vie. « [V]ivre, ce qui s'appelle vivre, écrit-il dans *Logiques des mondes*, suppose toujours qu'on accepte d'œuvrer aux conséquences, généralement inouïes, de ce qui advient.¹¹ » Mais avant d'explicitier les idées philosophiques qui peupleront mes analyses, il m'importe d'esquisser un portrait du penseur qui les sous-tend.

Alain Badiou est philosophe, mathématicien, romancier et dramaturge. Auteur de traités esthétiques et d'écrits d'intervention politique, il a jusqu'à présent investi plusieurs genres littéraires. Or, lire Badiou est ardu, car il bâtit un système métaphysique – philosophique – ambitieux qui témoigne d'une vision du monde cohérente, que certains qualifieront de radicale ou d'idéaliste¹², d'intimidante ou de géniale¹³. De plus, Badiou est connu pour ses prises de position polémiques. Quoiqu'il en soit, je suis de ceux qui font le pari de s'intéresser aux propositions d'un philosophe vivant, tout en faisant abstraction de ses opinions politiques. Je ne suis pas disciple de Badiou et je ne rejette pas tout son système de pensée en bloc, tel que le fait Philippe Raynaud, affublant son homologue du titre de « philosophe-roi¹⁴ ». En somme, je suis d'avis qu'il demeure pertinent de faire la part des choses et de puiser çà et là dans les ouvrages de Badiou. Bien que le processus de vérité qui m'intéresse présente de nombreuses difficultés conceptuelles, il n'en demeure pas moins que ce cadre théorique convient à l'étude de l'amour, un sujet difficile. Marier le difficile au difficile ouvre sur une voie exaltante. Il faut dire qu'il est

¹⁰ BADIOU, Alain. *L'éthique : Essai sur la conscience du Mal*, Paris : Nous, 2003, pp.69-70.

¹¹ BADIOU, Alain. *Logiques des mondes*, Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2006, p.534.

¹² GARCIA, Tristan. « La fidélité selon Badiou », *Philosophie Magazine*, n°45, décembre 2010/janvier 2011, p.35.

¹³ DURU, Martin. « De quoi Badiou est-il le nom ? », *Philosophie Magazine*, n°44, novembre 2010, p.26.

¹⁴ DURU, Martin. « L'impression d'un immense gâchis », *Philosophie Magazine*, n°44, novembre 2010, p.33.

possible d'extraire, du système philosophique badiouzien, des éléments précis dont l'événement, l'un des principaux concepts qui le composent. Ainsi, malgré l'étonnante complexité des écrits du philosophe, truffés de formules mathématiques dignes des plus érudits, je me retrouve devant un système expansif qui permet que l'on isole un élément pour le rendre indépendant du reste. Conséquemment, j'utiliserai un plus petit système, celui de l'événement amoureux, afin d'atteindre le réel de Roméo et Juliette, d'Anna et Vronski, de Tomas et Tereza.

Regard oblique

Nul n'entre ici s'il n'est pas géomètre.¹⁵

Badiou reste un irréductible de Platon, en raison du côté paradigmatique des mathématiques qui traverse ces écrits anciens. Le philosophe maintient cela aujourd'hui : « La thèse centrale de Badiou est que l'ontologie se confond avec les mathématiques, seul discours recevable sur l'être.¹⁶ » C'est un regard oblique¹⁷ qu'il pose sur l'être-en-tant-qu'être de notre temps. Tout part du terme de la *multiplicité* qu'il emprunte à Cantor, mathématicien allemand connu comme le créateur de la théorie des ensembles. L'auteur de *L'être et l'événement* transpose et adapte la théorie du multiple pur. Il énonce, dès la première méditation de son principal

¹⁵ Devise gravée au fronton de l'Académie de Platon.

¹⁶ GARCIA, Tristan. « Le casse-tête métaphysique », *Philosophie Magazine*, n°44, novembre 2010, p.31.

¹⁷ De l'analyse « Atalante et Hippomène » de Judith Balso : TARBY, Fabien et al. *Autour d'Alain Badiou*, Op. cit., p.200.

ouvrage théorique, que *l'Un n'est pas*.¹⁸ Déjà, en transposant et en adaptant Badiou, j'adopte également une posture diagonale et je peux affirmer que la définition de l'amour ne peut répondre à l'expression *Ne faire qu'un*. Qu'*Un*. La fusion amoureuse n'est plus guère recherchée.

$$1+1 \neq 1$$

Donc, la matière brute de Badiou est le multiple : « [L]e matérialisme de Badiou ne porte pas sur la substance du monde, qui pourrait être sa matière physique, mais sur la structure matérielle du monde, mathématique, en tant que son fond est vide, qu'elle se présente en ensembles et qu'il n'y a pas d'ensemble de tous les ensembles.¹⁹ » Telles sont les grandes lignes de ce qui nous conduit peu à peu à l'événement. Il faut *faire* deux : compter deux « ce dont on veut s'emparer comme un²⁰ ». Faire le grand deux essentiel : le Deux.

$$1 + 1 = 2$$

L'addition de deux multiples – deux visions plurielles de l'amour – donne une vérité de l'amour pour un événement précis. La définition de l'amour n'est toujours que temporaire, circonstancielle. L'amour s'ajoute aux sujets et saisit les gestes pour s'assembler, car « le Deux réel est une *production* événementielle²¹ ». Selon Badiou, produire le Deux demeure l'exercice parfait de l'être humain. Réside là une prise de risque. Il se rallie d'ailleurs à Rilke en évoquant la difficulté de la tâche à accomplir : « [R]ien n'est plus difficile que le Deux, rien n'est plus soumis

¹⁸ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1988, p.31.

¹⁹ GARCIA, Tristan. « Le casse-tête métaphysique », *Op. cit.*, p.32.

²⁰ De l'analyse « Vers un théâtre platonicien – la fraternité et son double ou La fonction du double dans les tragédies d'Alain Badiou » de Dimitra Panopoulos : TARBY, Fabien et al. *Autour d'Alain Badiou*, *Op. cit.*, p.39.

²¹ BADIOU, Alain. *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1989, p.72.

simultanément au hasard et au labeur fidèle.²² » Badiou croit que l'on parvient à la vérité de l'amour qu'en suivant un processus qu'il détaille longuement dans ses écrits.

Le point de départ est le vide ; d'un point de vue mathématique, l'ensemble vide. Toutefois, je vais laisser cela pour revenir au sens philosophique de la réflexion puisque le vide dont je parle ici, c'est le vide au sens philosophique, omniprésent et indistinct, insupportable pour l'être humain. « Le vide est sous-ensemble de tout ensemble : il est universellement inclus²³ », note Badiou pour attester de l'omniprésence du vide. Pour ajouter encore plus de sens à ses méditations, Badiou se réfère à un énoncé de Leibniz : « Ce qui n'est pas *un* être n'est pas un être.²⁴ » Autrement dit, il importe d'être davantage pour exister. En quelque sorte, *être davantage* ou *exister* signifie se construire une identité, une subjectivité, pour rivaliser avec le vide et décidément s'en absenter.

L'espace du vide peut être comblé à partir du moment où, inopinément, une situation vient modifier la loi immédiate des choses. Le terme exact utilisé par Badiou pour décrire cette circonstance qui change l'histoire de l'existence est *événement*. Dans sa logique, l'événement remplit le vide : l'événement « qui est un supplément hasardeux, imprévisible, évanoui aussitôt qu'apparu²⁵ », l'événement « qui nous contraint à décider une *nouvelle* manière d'être²⁶ ». L'événement a lieu, fait irruption. On ne peut l'anticiper. En somme, Badiou fait remarquer

²² BADIOU, Alain. *Manifeste pour la philosophie*, Op. cit., p.72.

²³ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Op. cit., p.100.

²⁴ *Ibid*, p.31.

²⁵ BADIOU, Alain. *L'éthique : Essai sur la conscience du Mal*, Op. cit., p.99.

²⁶ *Ibid*, p.68.

qu'un événement relève du hasard et qu'il connote le vide. Le philosophe parle d'un *hasard essentiel*²⁷. Ces notions nous permettent de comprendre les rencontres amoureuses. Il faut dire que Badiou considère une passion amoureuse personnelle comme un *événement*, aux côtés des découvertes scientifiques importantes, des révolutions historiques et des bouleversements esthétiques.²⁸ Avec l'amour qui apparaît dans le décor, de nouvelles possibilités sont créées, « ce que Badiou appelle des *vérités* réelles²⁹ ». Que faut-il entendre, au juste, par *vérité* ? « Une vérité, c'est un événement disparu dont le monde fait apparaître peu à peu, dans les matériaux disparates de l'apparaître, l'imprévisible corps³⁰ », définit-il. En d'autres mots, la fidélité assure l'être d'un événement, c'est-à-dire qu'elle attribue de la consistance à la vérité. Il n'y a pas d'événement sans fidélité.

Malgré l'indécidabilité de l'événement, le processus d'une vérité se bâtit autour d'une décision que seul le sujet peut autoriser.³¹ La décision d'être fidèle ou non, toujours, occasionnellement ou plus jamais : « De la décision de se rapporter désormais à la situation *du point de vue du supplément événementiel*.³² » Je comprends que la fidélité, selon Badiou, n'agit pas comme une vertu, mais plutôt comme la dernière opération d'un processus.³³ En effet, pour qu'un événement advienne véritablement, il doit être reconnu par un sujet. Avec l'irruption d'un événement, il devient désormais impossible de réfléchir les choses comme avant.

²⁷ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Op. cit., p.432.

²⁸ BADIOU, Alain. *L'éthique : Essai sur la conscience du Mal*, Op. cit., p.68.

²⁹ GARCIA, Tristan. « Le casse-tête métaphysique », Op. cit., p.32.

³⁰ BADIOU, Alain. *Second manifeste pour la philosophie*, Paris : Fayard, coll. « Ouvertures », 2009, p.104.

³¹ De l'analyse « Badiou et Mallarmé : l'événement et le peut-être » de Quentin Meillassoux : TARBY, Fabien et al. *Autour d'Alain Badiou*, Op. cit., p.107.

³² BADIOU, Alain. *L'éthique : Essai sur la conscience du Mal*, Op. cit., pp.68-69.

³³ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Op. cit., p.258.

Autrement dit, « [ê]tre fidèle à un événement, c'est se mouvoir dans la situation que cet événement a supplanté, en *pensant* [...] la situation *selon* l'événement³⁴ ». Immense est la nécessité de se plier aux conséquences de ce qui a eu lieu³⁵, d'incorporer une à une les vérités découlant de la perturbation majeure. Les répercussions dégagées d'un événement évoluent comme des petits événements dans le grand. Conséquemment, un sujet amoureux est constamment appelé à s'adapter et à questionner sa fidélité. Ainsi se réalise la construction de vérité qui tient lieu, pour Badiou, de définition de l'amour. La mise en œuvre de ce processus sophistiqué a pour but de faire triompher durablement l'amour, au-delà « des obstacles que l'espace, le monde et le temps lui proposent³⁶ ».

« Il y a bien sûr une extase des commencements, mais un amour, c'est avant tout une construction durable³⁷ », propose Badiou. Le regard, tout oblique soit-il, est pénétrant. Il voit plus loin. Il réinvente le risque et l'aventure de la vie. Il réclame le hasard et la confiance.³⁸ Il veut le bien de l'être humain.

³⁴ BADIOU, Alain. *L'éthique : Essai sur la conscience du Mal*, Op. cit., p.69.

³⁵ GARCIA, Tristan. « La fidélité selon Badiou », Op. cit., p.34.

³⁶ BADIOU, Alain et Nicolas TRUONG. *L'éloge de l'amour*, Op. cit., p.35.

³⁷ *Ibid*, pp.34-35.

³⁸ *Ibid*, p.22.

Identité, existence, liberté

[L]'unique question de la philosophie est bien celle de la vérité [...].³⁹

ALAIN BADIOU

Tout en expérimentant le processus de vérité de Badiou, j'ai souhaité étudier trois œuvres incontournables de la littérature universelle en les unifiant, respectivement, à l'une des étapes dudit processus ainsi qu'à un concept propre au développement humain. Il en résulte que *Roméo et Juliette* est associé au vide et à l'identité ; *Anna Karénine* s'allie à l'événement amoureux et à l'existence ; enfin, *L'insoutenable légèreté de l'être* illustre la fidélité et la liberté. En quelque sorte, les concepts d'identité, d'existence et de liberté répondent à l'état de crise qui émane des ouvrages. Roméo et Juliette connaissent une crise identitaire sans précédent : Montaigu et Capulet cherchent à se rebaptiser. Anna et Vronski croient qu'une existence sans amour ne vaut pas la peine d'être vécue. Enfin, Tomas et Tereza prennent conscience de l'importance de circonscrire la liberté.

En attribuant un angle philosophique à chacune des analyses, je parviens à relier la littérature et la vie. C'est bien connu, la littérature détient cela de merveilleux qu'elle peut enseigner la vie⁴⁰. Ainsi, j'ai rédigé ce mémoire comme on confectionne de la littérature. Comme un essai. J'ai écrit mon livre sur l'amour afin qu'il soit enseigné. J'ai voulu que ressorte

³⁹ BADIOU, Alain. *Manifeste pour la philosophie*, Op. cit., p.18

⁴⁰ « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature », écrit Proust dans *Le temps retrouvé*. Il est cité dans : BOUVERESSE, Jacques. *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille : Agone, coll. « Banc d'essais », 2008, p. 17.

quoi *faire* et *ne pas faire*. Cette écriture n'est ni plus ni moins qu'un geste d'amour. Pour qu'apparaisse ne serait-ce que la possibilité de la naissance de l'amour.

Assistera-t-on ensemble à la naissance du monde ?

J'aime à penser qu'il y aura plusieurs naissances.

L'amour est né.

Il est question d'amour.

CHAPITRE I

L'INVENTION DE L'AMOUR

L'amour véritable et illusoire dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare

[J]e suis venue parce que je suis envoyé ici par l'amour, je suis venue [...] pour que tu saches ce qu'est le véritable amour, pour que tu le connaisses une fois dans ta vie.⁴¹

KUNDERA

These violent delights have violent ends,
And in their triumph die like fire and powder,
Which as they kiss consume. The sweetest honey
Is loathsome in his own deliciousness,
And in the taste confounds the appetite.
Therefore love moderately. Long love doth so.
Too swift arrives as tardy as too slow.⁴²

SHAKESPEARE

⁴¹ KUNDERA, Milan. *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1985, p.194.

⁴² SHAKESPEARE. *Shakespeare : Œuvres complètes, tome 2 : Roméo et Juliette* (traduction de Jean-Michel Déprats), Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1959, p. 317 : « Ces plaisirs violents ont des fins violentes, / Ils meurent dans leur triomphe comme le feu et la poudre, / Qui se consomment en s'embrassant. Le miel le plus sucré / Écoeure par sa suavité même, / Et son goût détruit l'appétit. / Aime donc modérément, c'est ainsi que l'amour dure longtemps. / Trop prompt arrive aussi tard que trop lent. »

CHAPITRE I

L'INVENTION DE L'AMOUR

L'amour véritable et illusoire dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare

Roméo et Juliette a exprimé la vérité sur l'amour : que du moment où deux êtres s'aiment et partagent ensemble l'expérience du monde, ils doivent s'efforcer d'éviter l'écueil de l'amour excessif, de l'amour immodéré, et se rapprocher le plus possible de la vertu puisque « [v]ertu elle-même devient vice étant mal employée⁴³ ». Le thème de *Roméo et Juliette* touche tous les cœurs. C'est sans contredit l'œuvre la plus populaire de Shakespeare et l'une des plus célèbres tragédies à intrigue amoureuse de la littérature. Elle représente, dans l'imaginaire collectif, l'incarnation de l'amour *idéal* ou *idéalisé*⁴⁴ ; l'œuvre laisse mûrir cette poétisation de l'amour et il n'en demeure dans la mémoire que des héros innocents et infortunés, des enfants qui s'aiment : « Notre vision du monde idéal, en effet, est toujours idyllique. Par-delà l'infinie variété de leurs recettes, toutes les utopies sociales poursuivent le même rêve obstiné : réaliser dans la vie collective une communion aussi parfaite que la symbiose conjugale.⁴⁵ »

⁴³ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p. 285 : « Virtue itself turns vice being misapplied »

⁴⁴ Par les termes *idéal* ou *idéalisé*, j'entends une idéalisation, une surestimation, une magnification de l'objet d'amour.

⁴⁵ FINKIELKRAUT, Alain. *La sagesse de l'amour : essai*, Paris : Gallimard, 1984, p.71.

Il importe de pousser plus loin la question de l'amour *idéal*. Est-ce là un amour *idéal* celui qui se précipite et pose des gestes irréparables? Est-ce là un amour *idéal* celui qui met en scène un couple « hors la loi⁴⁶ » ? « Que l'amoureux (ou surtout l'amoureuse) aspire à légaliser sa passion, est un fait⁴⁷ », propose Julia Kristeva ; « [c]ependant, une fois instaurée pour le sujet, la loi dévoile sa face non plus idéale mais tyrannique⁴⁸ ».

Au cours de mes réflexions sur la nature de l'amour, il m'est venu en tête de déclarer que Roméo et Juliette ne se sont jamais aimés, qu'ils sont la proie d'un amour bienséant, qu'ils ne font que prolonger « cette haine qui se veut de l'amour⁴⁹ ». Dans le cas de Tristan et Iseut, Denis de Rougemont, dans son ouvrage *L'Amour et l'Occident*, appuie la thèse de l'amour de l'amour : « Tristan et Iseut ne s'aiment pas, ils l'ont dit et tout le confirme. *Ce qu'ils aiment, c'est l'amour, c'est le fait même d'aimer*. Et ils agissent comme s'ils avaient compris que tout ce qui s'oppose à l'amour le garantit et le consacre dans leur cœur, pour l'exalter à l'infini dans l'instant de l'obstacle absolu, qui est la mort.⁵⁰ » Y aurait-il donc raison de crier au subterfuge ? Assiste-t-on froidement au triomphe de la haine ? Il faut le dire, dans *Roméo et Juliette*, la haine est plus ancienne que l'amour⁵¹. Conséquemment, il est pertinent de se demander : De quel triomphe est-on le spectateur ? Roméo et Juliette ont-ils été happés par une illusion, l'illusion de l'amour ?

Visiblement, le texte shakespearien questionne l'amour. Qu'est-ce que l'amour quand la haine guette — car avant l'amour, il y a parfois la guerre ? Irait-on jusqu'à mourir pour

⁴⁶ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.265.

⁴⁷ *Ibid.*, p.264.

⁴⁸ *Ibid.*, p.264.

⁴⁹ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p. 377 : « for hate that is meant love ».

⁵⁰ DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, *Op. cit.*, p.33.

⁵¹ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.157. Cette idée s'inspire de cet énoncé de Julia Kristeva : « Mais *la haine*, en tant qu'objet, est plus ancienne que l'amour [...] ».

l'amour ? Comment aimer ? Comment ne pas aimer ? Dans *Anna Karénine*, Tolstoï a écrit : « [P]our connaître l'amour il faut d'abord se tromper, puis réparer son erreur.⁵² » Pour aimer, il faut parfois apprendre comment ne pas aimer. Roméo et Juliette se sont-ils aimés « bien » ? Véritablement ? Fallait-il inventer l'amour dans l'espoir de contrer la mort ? Kundera, dans son livre *Risibles amours*, pose des questions similaires : « [E]st-ce que ça avait toujours été l'amour ? est-ce qu'il n'avait pas quelquefois succombé à des illusions ? est-ce qu'il ne lui arrivait pas d'imaginer plus qu'il n'y avait en réalité ?⁵³ » C'est en regard de ces interrogations que je proposerai une perspective qui associe l'amour aux concepts d'identité, d'illusion et de mort. Tout est écrit. La mort de Roméo et de Juliette est écrite dans le ciel. Dès le prologue, un chœur entre et nous informe de ce qui se jouera sous nos yeux sur les planches du théâtre : « Deux maisons toutes égales en dignité / [...] / Pour d'anciennes rancœurs se déchirent à nouveau / Le sang civil salit les mains des citoyens. / Des funestes entrailles de ces deux ennemis / Sont nés deux amoureux maudits par les étoiles⁵⁴ ». Malheureusement, il n'y aura que la mort pour apaiser l'inimitié des Montaigu et des Capulet. La paix par la mort.

Dans *Roméo et Juliette*, l'amour ressemble à ce que l'on en *fait*. Fortement convaincus par leur prédestination, les personnages posent des gestes irrévocables et les conséquences s'avèrent contraires à ce qu'ils imaginent : « [L]a passion démiurge modifie réellement pour les sujets, donc en fait magiquement, la succession temporelle.⁵⁵ » Les événements dirigent le cortège. Je

⁵² TOLSTOÏ, Léon. *Anna Karénine*, Paris : Gallimard, coll. « folio classique », 1952, p.157.

⁵³ KUNDERA, Milan. *Risibles amours*, Paris : Gallimard, 1986, p.154.

⁵⁴ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.201 : « Two households, both alike in dignity [...] From ancient grudge break to new mutiny / Where civil blood makes civil hands unclean / From forth the fatal loins of these two foes / A pair of star-crossed lovers take their life ».

⁵⁵ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.270.

les examinerai un à un. Mais avant cela, j'aimerais répondre à une question préliminaire :

Comment Roméo et Juliette voient-ils l'amour ?

1.1 Ce quelque chose

Passant de un à deux [...], l'amour est le premier degré du passage de l'individu à un immédiat au-delà de lui-même.⁵⁶

ALAIN BADIOU

Ils sont deux : Roméo et Juliette. D'entrée de jeu, Shakespeare les a unis par le coordonnant « et », les additionnant intentionnellement l'un à l'autre. Ensemble, ils fabriquent l'amour, bien que celui-ci soit à la merci d'évidentes *incompatibilités sociales*⁵⁷. Ils sont deux, mais alimentent naturellement deux visions de l'amour bien distinctes. Oui, au départ, chacun dispose, en toute liberté, de sa vision de l'amour. Et l'amour, ensuite, veut accorder les idées, les principes, les buts, les yeux, dans un seul panorama, pour qu'un même monde soit observé et qu'une vie à deux, réelle, soit vécue. Peut-on parler, chez Roméo et Juliette, de compatibilité ou d'incompatibilité des visions ?

Lui, Roméo, ressent le poids de l'amour. Aux scènes I, II et III de l'acte I, Shakespeare peint les grands traits, le contour, du héros. Montaigu décrit l'impénétrable personnalité de son fils :

⁵⁶ BADIOU, Alain. *Second manifeste pour la philosophie*, Op. cit., p.114.

⁵⁷ KRISTEVA, Julia. Op. cit., p.266.

« Je ne sais rien ni ne peux rien apprendre de lui.⁵⁸ » Roméo est triste et se cloître dans son affliction. Il veut conquérir Rosaline, celle qui a juré de vivre toujours chaste. Il définit l'amour par des concepts contradictoires :

Il y a beaucoup de haine, mais plus d'amour encore. / Quoi donc, ô amour querelleur, ô
amoureuse haine, / Ô, ce quelque chose créé d'un rien ! / Ô lourde légèreté, sérieuse
vanité, / Difforme chaos de formes harmonieuses, / Plume de plomb, brillante fumée, feu
froid, santé malade, / Sommeil qui toujours veille, et n'est point ce qu'il est / C'est là
l'amour que j'éprouve sans y trouver d'amour.⁵⁹

La figure de l'oxymore est ici à l'honneur. Selon Gisèle Venet, *Roméo et Juliette*, « placé sous le signe de l'unité des contraires⁶⁰ », combine les modes les plus jubilatoires aux plus tragiques⁶¹. Rosaline et Juliette en sont respectivement les figures. Par elles, nous assistons à la disparition et à l'apparition de « ce quelque chose créé d'un rien⁶² » que clame Roméo, c'est-à-dire que l'amoureux envoie rapidement Rosaline aux oubliettes, peu après sa rencontre avec Juliette. Cette situation colore la vision de l'amour de Roméo : passer de tout à rien, de rien à tout. À cet égard, Benvolio, à la scène II de l'acte I, invite Roméo au remplacement : « Oh ! l'ami, un feu éteint la brûlure d'un autre, / Un mal est amoindri par la douleur d'un autre. / Tourne jusqu'au vertige, et tu iras mieux en tournant dans l'autre sens.⁶³ » Badiou évoque ce *quelque chose* qui apparaît dans le monde « dont l'apparition est d'une nature telle qu'on puisse en dire, de cette

⁵⁸ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.215 : « I neither know it nor can learn of him. »

⁵⁹ *Ibid*, pp.217-219 : « Here's much to do with hate, but more with love. / Why then, O brawling love, O loving hate, / O anything of nothing first create ; / O heavy lightness, serious vanity, / Misshapen chaos of well-seeming forms, / Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health, / Still-walking sleep, that is not what it is ! / This love feel I, that feel no love in this. »

⁶⁰ VENET, Gisèle. *Roméo et Juliette ; Notice* : dans SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.1328.

⁶¹ *Ibid*, p.1328.

⁶² SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.219. Du vers : « O anything of nothing first create ».

⁶³ *Ibid*, p.227 : « Tut, man, one fire burns out another's burning, / One pain is lessn'd by another's anguish. / Turn giddy, and be help by backward turning. »

chose : « elle n'était rien, la voilà tout⁶⁴ ». Cet énoncé s'applique à Juliette ; et l'inverse, à Rosaline. La pauvre Rosaline, *elle était tout, la voilà rien*. Roméo, au cœur changeant, porteur d'un amour *pétrarquisant*⁶⁵, abandonne son image à la première occasion. Toutefois, l'objet du *défi* demeure le même : cousines, Rosaline et Juliette appartiennent toutes deux à la lignée Capulet. Il faut en croire que la vision de l'amour de Roméo se nourrit d'exaltation : « L'infraction à la loi est la condition première de l'exaltation amoureuse : les Capulet et les Montaigu ont beau se haïr, nous allons nous aimer.⁶⁶ »

Passer de tout à rien quand l'exaltation s'éteint ; passer de rien à tout quand elle se ravive. Cette transition se réalise au cours de la scène IV de l'acte I. Les premières répliques exposent un Roméo à l'« âme de plomb⁶⁷ ». « Sous le lourd fardeau de l'amour je m'enfonc⁶⁸ », déclare-t-il à Mercutio. Il voit donc l'amour comme un fardeau ? « Et, pour vous enfoncer en lui, c'est vous qui devriez peser sur votre amour : / Trop oppressant fardeau pour une chose tendre⁶⁹ », conseille alors Mercutio à son ami. Que doit-on comprendre ? Pour Roméo, l'amour est-il un fardeau ou une chose tendre ? « L'amour une chose tendre ? Il est trop dur, / Trop brutal, trop fougueux, et il griffe comme une épine⁷⁰ », répond-il. Puis, à la fin de cette scène, fin de l'acte I, a lieu la rencontre entre Roméo et Juliette. L'amour, pour Roméo, va se métamorphoser, car

⁶⁴ BADIOU, Alain. *Second manifeste pour la philosophie*, Op. cit., p.19.

⁶⁵ ASSOUN, Paul-Laurent et al. *Analyses & réflexions sur Shakespeare : Roméo et Juliette, la passion amoureuse*, Paris : Marketing, coll. « Ellipses », 1991, p.87. De l'analyse de Marta Dvorak et Paul Jacopin : *Tradition et modernité*. Le comportement de Roméo correspond aux clichés de l'amour pétrarquisant, conception de l'amour qui était celle du XVIème siècle. Les poètes du siècle répandaient un amour idéalisé, un amour tel que le voue Roméo pour Rosaline : la maîtresse est une femme inaccessible, l'amant est en proie à la tristesse, etc.

⁶⁶ KRISTEVA, Julia. Op. cit., p.266.

⁶⁷ SHAKESPEARE. Op. cit., p.243 : « I have a soul of lead ».

⁶⁸ Ibid, p.243 : « Under love's heavy burden do I sink. »

⁶⁹ Ibid, p.243 : « And to sink in it should you burden love : / Too great oppression for a tender thing. »

⁷⁰ Ibid, p.243 : « Is love a tender thing ? It is too rough, / Too rude, too boist'rous, and it pricks like thorn. »

rapidement, à la scène I de l'acte II, il survole les murs « [s]ur les ailes légères de l'amour⁷¹ ».

Voilà, il a *tout*. L'amour comme une totalité devant soi.

Elle, Juliette, jeune fille en fleurs à l'âge nubile de quatorze ans⁷², est une enfant « encore étrangère au monde⁷³ ». Elle a une vision sage du mariage, qui représente pour elle un honneur auquel elle n'ose rêver.⁷⁴ De quoi rêve Juliette si elle ne rêve pas de se marier, ce qui arrivera tôt ou tard ? Que voit-elle ? « Je verrai à l'aimer, si voir incite à aimer⁷⁵ », exprime-t-elle, à la scène III de l'acte I, au cours d'une discussion qui sonde la possibilité d'une union entre le comte Pâris et elle. Est-ce que voir signifie aimer ? Juliette n'a probablement pas idée de ce qu'est l'amour. L'amour, pour elle, n'est pas né. Ses paroles en témoignent, plus tard, peu après sa rencontre avec Roméo : « Monstrueuse est pour moi la naissance de l'amour.⁷⁶ » L'amour, *ce quelque chose*, est à naître, à apparaître ; dans certains cas, cela peut prendre des années. Est-il à naître ou à inventer ? La vision de l'amour de Juliette va éclore et se développer sous nos yeux, à partir de sa propre enveloppe. Juliette nous surprendra par son changement d'humeur dans une même réplique à l'immortelle scène du balcon. De timide qu'elle se montre, elle passe aux aveux :

Tu sais que le masque de la nuit est sur mon visage / Sinon une rougeur virginal colorerait
ma joue / Pour ce que tu m'as entendue dire ce soir / Volontiers je voudrais observer les
convenances, volontiers, volontiers nier / Ce que j'ai dit, mais adieu, bonnes
manières / M'aimes-tu ? Je sais que tu vas dire « oui », / Et je te prendrai au mot [...] Si tu
aimes, proclame-le d'un cœur fidèle ; / Ou si tu penses que je suis trop vite conquise, / Je

⁷¹ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.273. Du vers : « With love's light wings did I o'erperch these walls ».

⁷² En réalité, elle a presque quatorze ans. L'épouse de Capulet l'affirme à la scène III de l'acte I : « She's not fourteen. » Et la nourrice de renchérir qu'elle pourrait parier quatorze de ses dents pour prouver que Juliette n'a pas quatorze ans.

⁷³ *Ibid*, p.225. Du vers : « My child is yet stranger in the world ».

⁷⁴ *Ibid*, p.237. Du vers : « It is an honour that I dream not of. »

⁷⁵ *Ibid*, p.239 : « I'll look to like, if looking liking move. »

⁷⁶ *Ibid*, p.263 : « Prodigious birth of love it is to me. »

froncerai le sourcil, et serai contrariante, et je te dirai « non » / Pour que tu me courtoises ; sinon, pour rien au monde. / En vérité, bon Montaigu, je suis trop amoureuse, / Et aussi tu peux trouver ma conduite légère. / Mais crois-moi, gentilhomme, je me montrerai plus fidèle / Que celles qui affichent plus de timidité pour paraître distantes. / J'aurais dû être plus distante, je l'avoue, / Si tu n'avais surpris, à mon insu, / Ma passion d'amour fidèle ; aussi pardonne-moi, / Et n'impute pas cette faiblesse à un amour léger / Que la sombre nuit a ainsi découvert. »⁷⁷

Une fois de plus, se manifeste le concept de la *légèreté* qui, pour Roméo, se confrontait à la *pesanteur*, au fardeau de l'amour. Quant à Juliette, la *légèreté* prend un tout autre sens. Son amour n'est pas léger ; il est (et doit être) fidèle et vrai⁷⁸. Elle oppose la *sincérité* à la *légèreté*. La vision de l'amour de Juliette réside dans cette différence, intéressante à observer. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, le contraste *lourd/léger* constitue la prémisse de tout le roman. L'auteur pose la question : « Mais au vrai, la pesanteur est-elle atroce et belle la légèreté ?⁷⁹ » Autrement dit, « qu'est-ce qui est positif, la pesanteur ou la légèreté ?⁸⁰ » Pour Roméo, la légèreté est positive ; pour Juliette, négative. Qu'à cela ne tienne, l'amour, pour Juliette, ne doit être ni lourd, ni léger, l'amour doit être vrai. L'amour comme une vérité devant soi.

⁷⁷ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.275 : « Thou knowest the mask of night is on my face, / Else would a maiden blush bepaint my cheek / For that which thou hast heard speak tonight. / Fain would I dwell on form, fain, fain deny / What I have spoke, but Farewell compliment. / Dost thou love me ? I know thou wilt say « Ay », / And I will take thy word [...] / If thou dost love, pronounce it faithfully ; / Or if thou think'st I am too quickly won, / I'll frown, and be perverse, and say thee « nay », / So thou wilt woo ; but else, not for the world. / In truth, fair Montague, I am too fond, / And therefore thou mayst think my behaviour light, / Be trust me, gentleman, I'll prove more true / Than those that have more coying to be strange. / I should have been more strange, I must confess, / But that thou overheard'st, ere I was ware, / My true-love passion ; therefore pardon me, / And not impute this yielding to light love, / Which the dark night hath so discovered. »

⁷⁸ En effet, la version originale du texte propose l'idée de vérité que l'on traduit par l'idée de fidélité lorsque l'on passe de l'anglais au français. Par exemple, une réplique de Juliette, à la scène I de l'acte II, dit ceci : « [...] Doux Montaigu, sois fidèle [...] ». Dans le texte original, on retrouve « Sweet Montague, be true ». Se rapprochent donc la vérité et la fidélité tel que le fait Badiou. La vérité ne peut surgir qu'avec la fidélité à l'événement.

⁷⁹ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris : Gallimard, 1984, p.11.

⁸⁰ *Ibid*, p.12.

La totalité de Roméo et la vérité de Juliette sont-ils des visions de l'amour compatibles ou incompatibles ? Les deux conceptions se rejoignent : il y a bien ce quelque chose de totalitaire dans la vérité. Par ces idées, je peux voir l'amour par leurs yeux, par leurs subjectivités, et ainsi je regarderai le *cadre*⁸¹ qui ceinture leurs vies.

1.2 Exister dans l'inimitié

L'amour suppose le désir de ce dont on manque et dont on a besoin, tel est en somme le point de départ de la recherche, et son objet sera de préciser la nature de ce quelque chose dont on manque [...].⁸²

LÉON ROBIN

Alain Badiou parle de *vide* ; Charles Taylor, de *cadre*, d'*espace*. De *cadre définitionnel*, d'*espace moral*.⁸³ Ce dernier défend « la thèse forte qu'il est absolument impossible de nous passer de cadres⁸⁴ ». À cela, je peux ajouter que « [d]éfinir un cadre, c'est expliciter ce qui donne un sens à nos réactions morales⁸⁵ », c'est-à-dire que ce cadre représente l'horizon à l'intérieur duquel les choses puisent une signification. Ces notions fondent la question de l'identité. Je déterminerai le

⁸¹ J'emprunte le terme *cadre* à Charles Taylor dans ses travaux sur l'identité moderne. Il s'agit bien là d'un cadre de référence que chaque individu possède et qui lui permet d'évaluer ses positions au cours de son existence. À la page 46 de son ouvrage *Les sources du moi*, Taylor définit l'identité comme cet « horizon à l'intérieur duquel je peux prendre position » : TAYLOR, Charles. *Les sources du moi : La formation de l'identité moderne*, Montréal : Boréal, 1998, 712 p.

⁸² ROBIN, Léon. *La théorie platonicienne de l'amour*, Paris : P.U.F., 1964, p.41.

⁸³ TAYLOR, Charles. *Op. cit.*, pp.48-49.

⁸⁴ *Ibid.*, p.45.

⁸⁵ *Ibid.*, p.44.

mécanisme identitaire qui définit Roméo et Juliette, deux personnages qui proviennent de souches similaires, progéniture des camps ennemis.

Avant l'amour, il y a parfois la guerre. Ce n'est pas l'amour qui est tragique, mais la guerre qui l'encourage. Vérone a connu cette vérité et en est marquée. L'atmosphère de la première scène de la pièce montre la précarité des ententes. Parents et amis des familles Montaigu et Capulet n'ont qu'à se rencontrer sur la place publique pour aussitôt croiser le fer. Le Prince nous explique :

Trois rixes intestines nées d'une parole en l'air / De toi, vieux Capulet, et de toi, Montaigu, / Ont par trois fois troublé le calme de nos rues / Et incité les vieux citoyens de Vérone / À quitter les vêtements convenant à leur gravité, / Pour brandir, dans d'aussi vieilles mains, de vieilles pertuisanes / Gangrenées par la paix, pour trancher votre haine gangrenée. / Si jamais vous troublez une autre fois nos rues, / Vos vies paieront pour cette paix rompue.⁸⁶

On peut s'imaginer que Roméo et Juliette ont grandi dans un climat hostile. Ils ont été pris en étau, tout comme les citoyens de Vérone, dans un dialogue monocorde avec la haine de l'autre. Ainsi, tel que précisé par Mustapha Fahmi dans un article sur la question identitaire, « les personnages de Shakespeare se développent et changent, entre autres, parce qu'ils sont engagés dans un dialogue, ou dispute, avec les autres, surtout ceux qui comptent pour eux⁸⁷ ». Selon le structuralisme, l'identité se préserve par la différence et se limite aux relations avec les autres. Dans ses recherches sur l'identité moderne, Taylor ajoute aussi que la définition de soi ne peut

⁸⁶ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.211 : « Three civil brawls bred of an airy word / By thee, old Capulet, and Montaigu, / Have thrice disturbed the quiet of our streets / And made Verona's ancient citizens / Cast by their grave-beseeming ornaments / To wield old partisans in hands as old, / Cankered with peace, to part your cankered hate. / If you disturb our streets again / Your lives shall pay the forfeit of the peace. »

⁸⁷ FAHMI, Mustapha. « *Je ne sais de quel nom m'appeler* dans : Shakespeare, Montaigne et la question identitaire » dans *Shakespeare, les français, les France*, Paris, Université Paris Diderot-Paris 7, 2008, p.55.

se faire en solitaire et qu'elle chemine aux côtés de ceux qui comptent le plus, aussi bien les parents et les amis que les ennemis et les absents. La dimension interlocutoire demeure indispensable.⁸⁸ De ce fait, le concept d'identité est pluridimensionnel. Mais avant tout, il se résume à la formule « Qui suis-je ? », question qui bourdonne en chacun de nous. De l'identité, Taylor propose cette définition : « Savoir qui je suis implique que je sache où je me situe. Mon identité se définit par les engagements et les identifications qui déterminent le cadre ou l'horizon à l'intérieur duquel je peux essayer de juger cas par cas ce qui est bien ou valable, ce qu'il convient de faire, ce que j'accepte ou ce à quoi je m'oppose.⁸⁹ »

À la scène II de l'acte II, Juliette laisse résonner dans la nuit cette célèbre réplique :

Ô Roméo, Roméo, pourquoi es-tu Roméo ? / Renie ton père et refuse ton nom ; / Ou si tu ne veux pas, jure d'être mon amour, / Et je ne serai plus une Capulet. / [...] / C'est seulement ton nom qui est mon ennemi : / Tu es toi-même, quand tu ne serais plus un Montaigu. / Qu'est-ce que Montaigu ? Ce n'est ni une main, ni un pied, / Ni un bras, ni un visage, [ni aucune autre partie] / Du corps d'un homme. Oh ! sois quelque autre nom !⁹⁰

Une question constitutive est lancée : Qu'est-ce qu'un Montaigu ? Et par extrapolation : Qu'est-ce qu'un Capulet ? De plus, elle sous-entend : Qui sommes-nous ? Méthodiquement, il faudrait répondre qu'un Montaigu est l'ennemi d'un Capulet et qu'un Capulet est l'ennemi d'un Montaigu. Ainsi se traduisent-ils... L'identité des êtres constituant chacune de ces deux familles est claire : pour exister, il faut absolument se retrouver dans la peau de l'ennemi de quelqu'un,

⁸⁸ TAYLOR, Charles. *Op. cit.*, p.57.

⁸⁹ *Ibid.*, p.46.

⁹⁰ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.271 : « O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo ? / Deny the father and refuse thy name, / Or if thou wilt not, be but sworn my love, / And I'll no longer be a Capulet. / 'Tis but thy name that is my ennemy. / Thou art thyself, though not a Montague. / What's Montague ? / It is nor hand, nor foot, / Nor arm, nor face, nor any other part / Belonging to a man. O, be some other name ! »

sans quoi l'on n'existe pas, sans quoi l'on n'est rien. L'identité est égale à l'inimitié ressentie envers l'autre. Dans un autre ordre d'idées, nous pourrions dire que l'identité se caractérise par l'absence d'amitié, par la négation de l'affection. Ce qui rejoint cet énoncé des structuralistes qui veut que l'identité dépende d'une absence et que la présence même de l'élément manquant devienne une menace directe à l'identité, ce qui entraîne invariablement la perte de la différence, la perte du cadre, la perte de sens. Il semblerait que Roméo et Juliette ne soient pas attirés par cette définition de soi imposée par l'histoire familiale, ce que l'on pourrait nommer *l'inimitié héréditaire*. Tous deux ne se reconnaissent plus dans cette dynamique meurtrière. Ils sont jeunes, ils sont beaux, ils aspirent à autre chose et cela revêt la couleur de l'amour. Roméo et Juliette pourraient fort probablement prendre part à l'invention de l'amour, telle serait leur quête. Qui dit perte de sens dit quête de sens. Roméo et Juliette refusent leur hérédité. Le cadre s'évanouit. Sans cadre, qu'y a-t-il ? Dans quel espace vit-on ? Je ne vois qu'une issue : le vide. Le vide de sens. L'ensemble vide. « Le vide n'a aucun élément, il est donc imprésentable, et nous n'avons affaire qu'à son nom propre, lequel présente l'être dans son manque⁹¹ », prétend Badiou. Shakespeare campe donc deux personnages dans un manque de cadre, dans un horizon insuffisant, dans un épisode de désorientation.

Un vide est là et on ne peut supporter le vide. C'est lorsque l'on prend conscience du vide que l'identité est menacée. Au tout début de la pièce déjà, Roméo nage dedans : « Oh ! je me suis perdu moi-même, je ne suis plus ici ; / Ceci n'est pas Roméo, il est quelque autre part.⁹² » C'est au moment où Roméo quitte la fête antique des Capulet, où il se rend déguisé, que se dessinent

⁹¹ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Op. cit., pp.103-104.

⁹² SHAKESPEARE. Op. cit., p. 219 : « Tut, I have lost myself. I am not here. This is not Romeo ; he's some other where. »

les prémisses de la grande tragédie. Roméo et Juliette prennent conscience du vide qui les entoure, car ils associent leur beauté aux noms propres qui les nomment. Le vide s'appelle Capulet : « C'est une Capulet ? / Oh ! terrible créance ! Ma vie devient la dette de mon ennemi.⁹³ » Le vide s'appelle Montaigu : « Mon seul amour né de ma seule haine, / Inconnu vu trop tôt, et reconnu trop tard. / Monstrueuse est pour moi la naissance de l'amour, / Que je doive aimer un ennemi abhorré.⁹⁴ » Le premier acte se clôt sur l'étonnement des nouveaux amoureux.

La rencontre avec la beauté est le début de l'amour et celle-ci, dans *Roméo et Juliette*, ne laisse aucun doute. « Avant la naissance de l'amour, écrit Stendhal, la beauté est nécessaire comme enseigne, elle prédispose à cette passion par les louanges qu'on entend donner à ce qu'on aimera.⁹⁵ » On ne peut nier que Roméo est, en tout premier lieu, attiré par la beauté de Juliette et alors se déploie toute la fureur poétique shakespearienne :

Oh ! elle apprend aux flambeaux à resplendir ! / On la dirait suspendu à la joue de la nuit / Comme un riche joyau à l'oreille d'une Étiopienne, / Beauté trop riche pour la jouissance, trop précieuse pour cette terre : / Comme une neigeuse colombe dans un vol de corbeaux, / Telle paraît cette dame parmi ses compagnes. / Cette mesure finie, j'observerai où elle se tient / Et, rien qu'à toucher la sienne, ma grossière main sera bénie. / Mon cœur a-t-il aimé avant cet instant ? Jurez que non, mes yeux, / Car jamais je ne vis la vraie beauté avant ce soir.⁹⁶

⁹³ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.261 : « Is she a Capulet ? / O dear account ! My life is my foe's debt. »

⁹⁴ *Ibid*, p.263 : « My only love sprung from my only hate ! / Too early seen unknown, and known too late ! / Prodigious birth of love it is to me / That I must love a loathed enemy. »

⁹⁵ FINKIELKRAUT, Alain. *Op. cit.*, p.59.

⁹⁶ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, pp.253-255 : « O, she doth teach the torches to burn Bright ! / It seems she hangs upon the cheek of night / As a rich jewel in an Ethiop's ear, / Beauty too rich for use, for earth too dear : / So shows a Snowy dove trooping with crows, / As yonder lady o'er her fellows shows. / The measure done, I'll Watch her place of stand, / And, touching hers, make blessed my rude hand. / Did my heart love till now ? Forswear it, sight, / For I ne'er saw true beauty till this night. »

Cette réplique, une fois de plus, attise ma réflexion. Lorsqu'il dit « Mon cœur a-t-il aimé avant cet instant ? », Roméo réitère ma question introductive : Qu'est-ce qu'aimer ? Dans son essai *Le rideau*, les propos de Kundera résument ce premier instant : « Car qu'est-ce que l'amour si on aime une femme sans la connaître ? Une simple décision d'aimer ? Ou même une imitation ? La question nous concerne tous : si, depuis notre enfance, les exemples d'amour ne nous invitaient pas à les suivre, saurions-nous ce que veut dire aimer ?⁹⁷ » Peu après cette réplique, en entendant résonner les noms propres qui les nomment, Roméo et Juliette sont interpellés par l'ennemi ou plutôt le discours d'inimitié qu'ils connaissent depuis toujours. À cet instant-là, un choix se présente à eux : la dispute ou le dialogue. Autrement dit : la haine ou l'amour. Au premier regard, Roméo et Juliette sont plongés dans le vide par le simple désir de créer l'amour plutôt que de perpétuer la haine. Bien sûr, tout naturellement et au nom de l'amour, les héros s'accrochent au dialogue suggéré par leur premier contact, c'est-à-dire qu'ils s'engagent dans l'invention d'un amour déterminé. Il y a, dans ce choix, une vaste possibilité identitaire. Badiou nous dit : « Être, c'est être en possibilité de l'un.⁹⁸ » Roméo et Juliette s'imaginent la possibilité d'exister. Exister, enfin, dans l'inimitié, mais exister différemment.

Tous les événements qui suivront la rencontre de Roméo et de Juliette se dérouleront à l'intérieur d'une crise d'identité importante, « expérience douloureuse et terrifiante⁹⁹ ». Tous deux doivent redéfinir complètement leur monde, doivent reprendre corps, car il y a dissolution de l'être. Juliette décrit cette désagrégation lorsqu'elle répond à la question *Qu'est-ce qu'un*

⁹⁷ KUNDERA, Milan. *Le rideau*, Paris : Gallimard, 2005, p.142.

⁹⁸ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Op. cit., pp.65-66.

⁹⁹ TAYLOR, Charles. Op. cit., p.46.

Montaignu ? : « Ce n'est ni une main, ni un pied, / Ni un bras, ni un visage, [ni aucune autre partie] / Du corps d'un homme.¹⁰⁰ » Il faut se rebaptiser, construire une nouvelle identité : « Désormais plus jamais je ne serai Roméo. / [...] / D'un nom / Je ne sais pas comment te dire qui je suis : / Mon nom, chère sainte, est pour moi haïssable / Parce qu'il est un ennemi pour toi ; / L'eussé-je par écrit, je déchirerais le mot.¹⁰¹ » Quant à Juliette, elle a perdu sa sincérité et sa naïveté de jeune fille. Tout ce qu'elle désire, c'est revoir son amant. Elle joue désormais un rôle : « Cette scène lugubre, je dois la jouer seule.¹⁰² » Et, au cœur de ce laborieux processus identitaire, tous deux chercheront à apprendre comment aimer ou comment ne pas aimer.

1.3 Un délire amoureux

La *vertu* est la force des maximes de l'homme dans l'accomplissement de son devoir.¹⁰³

KANT

À la fin de l'entretien sous le balcon, Juliette est celle qui prend les devants sur les événements. Soulignons le rôle actif qu'elle joue en soutenant concrètement la passion. Elle exprime son projet, elle veut convaincre. C'est rien de moins qu'une demande en mariage

¹⁰⁰ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.271 : « It is nor hand, nor foot, / Nor arm, nor face, nor any other part / Belonging to a man. »

¹⁰¹ *Ibid.*, p.271 : « Henceforth I never will be Romeo. / [...] / By a name / I know not how to tell thee who I am / My name, dear saint, is hateful to myself / Because it is an enemy to thee. / Had I it written, I would tear the word. »

¹⁰² *Ibid.*, p.401 : « My dismal scene I needs must act alone. »

¹⁰³ KANT, Emmanuel. *Métaphysique des mœurs : Doctrine de la vertu*, Paris : Librairie philosophie J.Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1985, p.66.

qu'elle lance hardiment à Roméo : « Si l'élan de ton amour est honorable, / Ton dessein, le mariage, fais-moi savoir demain, / Par quelqu'un que je trouverai le moyen de t'envoyer, / Où et à quelle heure tu veux célébrer le rite, / Et toute ma destinée à tes pieds je déposerai, / Et te suivrai toi, mon seigneur, à travers le monde.¹⁰⁴ » Au début de la pièce, Shakespeare avait basé le mariage dans sa dimension sociale. Vivement mêlé à l'organisation des épousailles de sa fille, Capulet partage son anxiété : « Seul, ou en société, mon souci a toujours été / De la voir mariée¹⁰⁵ ». « Le mariage est une institution réglée par les conventions et les intérêts, dans laquelle les inclinations privées n'ont aucune part¹⁰⁶ », exposent, quant à eux, Marta Dvorak et Paul Jacopin dans leur article *Tradition et modernité*. Il faut se demander : dans cette histoire, pourquoi le mariage vient-il si vite ? Dans cette aventure, pourquoi le temps déraile-t-il ? Quel motif se cache derrière cette déformation du temps ? N'est-ce là qu'une « accélération propre au sentiment amoureux »¹⁰⁷ ? Effectivement, dans *Roméo et Juliette*, le temps se transforme en précipitation. Les événements courent et l'on se demande pourquoi ? L'attente, pour Juliette, devient insoutenable, les minutes sont des jours : « Tu pars ainsi, amour, seigneur, époux, ami ? / Je veux avoir des nouvelles de toi chaque jour de chaque heure, / Car dans une minute il y a de nombreux jours. / Oh ! par ce décompte j'aurai beaucoup d'années / Avant de contempler à nouveau mon Roméo.¹⁰⁸ » Le mariage n'est pas encore conclu que la Nourrice

¹⁰⁴ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.279 : « If that thy bent of love be honourable, / Thy purpose marriage, send me word tomorrow, / By one that I'll procure to come to thee, / Where and what time thou wilt perform the rite, / And all my fortunes at thy foot I'll lay, / And follow thee, my lord, throughout the world. »

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.379 : « Alone, in company, still my care hath been / To have her match'd [...] »

¹⁰⁶ ASSOUN, Paul-Laurent et al. *Op. cit.*, p.88. De l'analyse de Marta Dvorak et Paul Jacopin : *Tradition et modernité*.

¹⁰⁷ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.271.

¹⁰⁸ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.367 : « Art thou gone so, love, lord, my husband, friend ? / I must hear from thee every day in the hour, / For in a minute there are many days. / O, by this count I shall be much in years / Ere I again behold my Romeo. »

qualifie déjà Roméo de « mari¹⁰⁹ ». Oui, l'intrigue fait en sorte que le temps devient très précieux. Il s'avère donc essentiel de comprendre pourquoi l'idée du mariage naît si rapidement. Je regarderai la situation sous deux angles : j'en ferai une lecture romantique et une lecture morale. Je tenterai, par le fait même, d'émettre des éléments de réponse à une question soulevée par Platon dans *Phèdre* : Comment distinguer celui qui aime de celui qui n'aime pas ?

Premièrement, l'amour romantique commence par la rencontre avec la beauté. Lorsque Juliette, la première fois, apparaît à Roméo, celui-ci signale n'avoir jamais vu auparavant « la vraie beauté¹¹⁰ ». Peut-être entend-il également voir se révéler *le vrai amour* ou *la vraie beauté de l'amour* ? Chose certaine, Roméo est sensible au pouvoir de la beauté. « [S]eule la Beauté a obtenu ce lot de pouvoir être ce qui est le plus en évidence et ce dont le charme est le plus aimable¹¹¹ », prononce Socrate dans *Phèdre*. Mais n'y a-t-il que la beauté ? Si l'homme s'en tient au premier degré de son initiation amoureuse, oui. « Quand il s'élève au second degré, il conçoit la beauté de l'âme comme beaucoup plus estimable que celle du corps¹¹² », résume Léon Robin dans son analyse du texte platonicien, *Le Banquet*. Selon Platon, la rencontre avec la beauté s'apparente à un flot, à une vague de désir : « Une fois que l'âme l'a reçu, sa vitalité est stimulée, elle s'échauffe ; [...] dans le délire où elle est, elle ne peut, ni dormir la nuit, ni pendant le jour demeurer en place ; mais elle court, pleine de convoitise, aux lieux où, pense-t-elle, elle pourra

¹⁰⁹ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, pp.315-317. Des vers : « Then hie you hence to Friar Lawrence' cell, / There stays a husband to make you a wife. »

¹¹⁰ *Ibid.*, p.255. Du vers : « For I ne'er saw true beauty till this night. »

¹¹¹ PLATON. *Phèdre*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Des universités de France », 1961, p.250d.

¹¹² ROBIN, Léon. *Op. cit.*, p.18.

voir celui qui possède la beauté.¹¹³ » Socrate a dit que l'amour est un délire lorsqu'il permet de « favoriser notre retour vers ce monde divin dont nous sommes déchus, en nous faisant ressouvenir des réalités qui y résident à côté du Beau en soi¹¹⁴ ». Pourrait-on affirmer que c'est l'amoureux délire qui pousse Roméo à se rendre sous la fenêtre de la belle Juliette, *ne pouvant ni dormir la nuit ni pendant le jour demeurer en place* ? « Il faudrait qu'il fût prouvé que le délire est un mal. Bien au contraire, les plus grands biens nous arrivent par un délire inspiré des dieux¹¹⁵ », avance Socrate. En effet, Platon place côte à côte les termes *amour*, *délire* et *intempérance* comme le triomphe du désir. En contrepartie, se retrouve le triomphe du jugement, caractérisé par les termes *raison* et *tempérance*.¹¹⁶

L'amour romantique prend tout son sens dans la durée¹¹⁷ autour d'un projet, tel que le soutient également Badiou. Qui dit durée dit temps. Qui dit durée dit modération, ce qui rappelle un vers de la citation d'ouverture, sans doute le plus important du texte : « Aime donc modérément, c'est ainsi que l'amour dure longtemps.¹¹⁸ » Avec du temps et de la modération, Roméo et Juliette auraient imaginé l'amour, auraient traduit poétiquement l'amour, auraient construit l'amour de façon durable. C'est malheureux, mais l'amour entre eux commence et s'arrête par la rencontre avec la beauté. Les passionnés ne vivront aucunement la durée de leur projet, projet de conclure leur amour par le saint mariage et de connaître un bonheur suprême. Telle est la vision qu'ils partagent ensemble. La lecture romantique permet de croire au

¹¹³ PLATON. *Phèdre*, *Op. cit.*, p.251c.

¹¹⁴ ROBIN, Léon. *Op. cit.*, p.42.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.22.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.20.

¹¹⁷ En dehors de l'amour romantique, il faut entendre que la durée n'est pas une condition *sine qua non* à la présence d'amour véritable.

¹¹⁸ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.317 : « Therefore love moderately, long love doth so ».

merveilleux amour qui unit Roméo et Juliette dès le premier regard. Et que, tel que l'écrit Shopenhauer dans *La métaphysique de l'amour*, « l'amour véritablement passionné est aussi rare que le hasard de leur rencontre¹¹⁹ ». Autrement dit, il importe de souligner la rareté des amours passionnés. Si l'on s'en tient à cela, il n'y a aucun doute : le mariage est la voie des amoureux et il peut venir aussi rapidement que bon leur semble.

Toutefois, une lecture morale nous conduit sur la piste du devoir. Pour Kant, il ne faut pas se fier à la passion et à l'intensité des sentiments. Non, l'amour trouve une part de sa vérité dans sa nature morale¹²⁰. Par cette vision très rationnelle de la hâte des amoureux à vouloir prononcer leurs vœux, il se cacherait peut-être¹²¹ la volonté des enfants d'améliorer le sort de leurs familles et qui plus est, le sort du monde. Roméo et Juliette sont-ils des messagers de l'amour ? Se peut-il qu'ils ressentent, depuis toujours, ce devoir de réconciliation ? « Les hommes sont possédés par le désir de se faire un nom et de laisser après eux, dans le souvenir de leurs semblables, une gloire impérissable. À ce souvenir, plus encore qu'à leurs enfants, ils sont prêts à sacrifier leurs biens, leur repos, leur vie même¹²² », fait remarquer Léon Robin. Par leur rencontre, aussi fusionnelle soit-elle, une exceptionnelle possibilité s'offre aux héros. Par le mariage, *le lieu du devoir* où l'amour est possible, Roméo et Juliette ont la chance d'installer la paix dans tout Vérone et d'ainsi poser une action morale. Oui, cette action est morale puisqu'elle s'inscrit dans

¹¹⁹ SHOPENHAUER. *La métaphysique de l'amour et de la mort*, Paris : Union générale d'éditions, 1983, p.48.

¹²⁰ KANT, Emmanuel. *Op. cit.*, pp.73-74.

¹²¹ Nous pouvons émettre cette hypothèse du fait que Frère Laurent caresse ce projet à travers Roméo et Juliette. Il est leur conseiller premier. Les deux protagonistes se précipitent à sa cellule au moindre questionnement. Ainsi, il est possible d'imaginer que Frère Laurent a une grande influence sur eux, jusqu'à leur dispenser quelques particules de sa mission personnelle.

¹²² ROBIN, Léon. *Op. cit.*, p.16.

le devoir et qu'elle est universelle. Vu sous cet angle, le mariage peut aussi arriver rapidement, car, au fond, qui ne veut pas la paix dans le monde ?

À la lumière de cette réflexion, puis-je affirmer que Roméo et Juliette se sont bel et bien aimés, qu'ils ont vécu un bref, mais combien intense, délire, qu'ils ont opté pour le beau plutôt que pour le bon ? Ou bien, dois-je penser qu'ils ont agi dans la raison ? Dans un cas comme dans l'autre, le mariage était la voie à emprunter, mais ce mariage occulte en était-il un d'amour ? Tout cela m'amène à croire que, même s'il arrive rapidement, le mariage demeure une solution intermédiaire aux difficultés que rencontrent Roméo et Juliette, un « intermédiaire entre le beau et le laid, entre le bon et le mauvais¹²³ ».

1.4 Vite, remplir le vide

(La passion amoureuse est un délire ; mais le délire n'est pas étrange ; tout le monde en parle, il est désormais apprivoisé. Ce qui est énigmatique, c'est *la perte de délire* : on rentre dans quoi ?)¹²⁴

ROLAND BARTHES

Égarés, ils recherchaient quelque chose pour remplir le vide, pour donner un sens à leur existence. Ils ont trouvé l'amour et assistent grâce à cela à la naissance du monde. Grâce au hasard, ils naîtront. Grâce à leur hasardeuse rencontre, ils peuvent *être*. Suivant Badiou, la

¹²³ ROBIN, Léon. *Op. cit.*, p.10.

¹²⁴ BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977, p.123.

rencontre de Roméo et Juliette à la fête antique des Capulet est un *événement*, car « l'événement est attaché, dans sa définition même, au lieu, au point, qui concentre l'historicité de la situation¹²⁵ ». Au lieu même de l'événement, la situation est telle que Roméo est venu zieuter si, par un heureux hasard, il n'apercevrait pas Rosaline à cette soirée et Juliette, de son côté, est tacitement promise à Pâris, pour un mariage prochain, lorsque la petite aura deux étés de plus. Cependant, les choses se passeront autrement. La rencontre de Roméo et de Juliette est un événement qui, au sens philosophique, vient remplir un vide, ce vide précédemment expliqué entrant dans la composition de la crise d'identité, ce vide qui habite nos héros et qu'ils ignoraient jusque-là. Ce premier événement change l'histoire, modifie la suite des choses : « Il est hors de doute en effet que l'amour, ce qui s'appelle l'amour, se fonde d'une intervention, et donc d'une nomination, aux parages d'un vide convoqué par une *rencontre*.¹²⁶ » À partir de la rencontre, tous les gestes posés par les sujets d'amour auront des répercussions sur l'événement lui-même. Ainsi, deux autres épisodes jouent un rôle capital sur la suite des choses : je veux parler du meurtre de Tybalt par Roméo et du mariage arrangé à la hâte par Capulet, « [l']ombre du tiers¹²⁷ », entre Juliette et le comte Pâris. Les événements se précipitent de façon spectaculaire. « Aimez-vous cette hâte ?¹²⁸ », demande Capulet au comte. Sur le temps, Solange Fricaud ajoute :

¹²⁵ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Op. cit., p.199.

¹²⁶ *Ibid*, Op. cit., p.257.

¹²⁷ KRISTEVA, Julia. Op. cit., p.266.

¹²⁸ SHAKESPEARE. Op. cit., p.363 : « Do you like this haste ? ».

Le temps, dans cette aventure, à la fois offre aux amants l'occasion de se reconnaître et de s'aimer, mais ne ménage pas ces hasards qui leur auraient permis de fuir pour échapper à leurs familles. Comme dans toute œuvre dramatique, c'est le temps qui joue le maître rôle et décide de l'issue par le jeu des hasards, obstacles ou occasions favorables. Or, dans *Roméo et Juliette*, c'est le temps qui l'emporte sur la passion ; par leur précipitation les amants croient vivre leur passion alors qu'ils ne sont que les jouets du temps.¹²⁹

À la scène I de l'acte III, sur la place publique, Roméo se retrouve mêlé à un assaut entre Montaigu et Capulet. Mercutio, l'ami de Roméo, est tué par Tybalt, le neveu des Capulet. Sous le coup de l'émotion, Roméo se bat contre Tybalt et le tue. Et de dire : « Oh! je suis le jouet de la Fortune !¹³⁰ » Encore une fois, l'hypothèse de la perte d'identité et de la crise identitaire peut s'appliquer : Roméo commet ce meurtre parce qu'il néglige son nom propre et qu'il oublie les conséquences de ce geste irréparable. Par ce geste, Roméo ajoute une dimension à la définition de l'amour, comme s'il se rangeait du côté de la mort : « Roméo semble n'aimer qu'à condition qu'un obstacle tienne à distance l'objet de son amour.¹³¹ » La réalité est que Roméo vient d'inscrire une marque de plus dans l'histoire belligérante de sa famille. Cet événement se produit une heure après le mariage caché de Roméo et de Juliette par Frère Laurent. Et le Prince annonce : « Et pour ce crime / Immédiatement nous l'exilons d'ici / [...] / Je serai sourd aux plaidoyers et aux excuses ; / Ni larmes ni prières ne rachèteront vos forfaits. / N'y recourez donc pas. Que Roméo se hâte de partir d'ici, / Sinon, si on le trouve, ce sera sa dernière heure.¹³² » Face au bannissement, Roméo adopte une position que Frère Laurent qualifie de

¹²⁹ ASSOUN, Paul-Laurent et al. *Op. cit.*, p.57. De l'analyse de Solange Fricaud : *Le temps de l'écriture de la passion*.

¹³⁰ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.333. : « O, I am fortune's fool ! ».

¹³¹ ASSOUN, Paul-Laurent et al. *Op. cit.*, p.37. De l'analyse de Gérard Pélissier : *Passion de la mort, passion du nom*.

¹³² SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.337 : « And for that offence / Immediately we do exile him hence. / [...] / I will be deaf to pleading and excuses. / Nor tears nor prayers shall purchase out abuses. / Therefore use none. Let Romeo hence in haste, / Else, when he is found, that hour is his last. »

« barbare ingratitude¹³³ ». Pour lui, l'exil symbolise « la mort sous un faux nom¹³⁴ ». Que se passe-t-il ensuite ? Deux heures plus tard, Juliette apprend la mauvaise nouvelle et la décision du Prince. Elle sombre dans un chagrin excessif et cet état attise la hâte du père Capulet qui défend maintenant le projet de marier rapidement Juliette au comte Pâris : « Seigneur Pâris, je veux prendre le risque de vous offrir / L'amour de mon enfant : je pense qu'elle voudra être gouvernée / En tous points par moi ; bien plus, je n'en doute pas.¹³⁵ » Avisée de cela, Juliette est prête à tout : « Si tout le reste échoue, j'ai pouvoir de mourir.¹³⁶ » C'est le début de la fin. Ça y est, on jongle avec la mort. Il y a ici rupture. Lorsque l'on croit à la finalité de l'amour, la fin n'est que tragique.

Dans *Roméo et Juliette*, la sagesse ne déborde pas des personnages. Par contre, l'un d'eux se démarque par ses conseils. La figure du devoir : Frère Laurent. Pour réunir Roméo et Juliette à nouveau, Frère Laurent détient la solution. Or, il a besoin de temps. Du temps pour proclamer publiquement le mariage de Roméo et de Juliette, pour réconcilier les familles, pour obtenir le pardon du Prince et pour rompre l'exil de Roméo. Or, dans cette histoire-là, le temps, tel que le conçoit Frère Laurent, n'existe pas.

¹³³ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.349. Du vers : « O Deadly sin, O rude unthankfulness ! ».

¹³⁴ *Ibid.*, p.349. Du vers : « Is death misterm'd ; calling death *banished* ».

¹³⁵ *Ibid.*, p.361 : « Sir Paris, I will make a desperate tender / Of my child's love. I think she will be ruled / In all respects by me. Nay, more, I doubt it not. »

¹³⁶ *Ibid.*, p.383 : « If all else fail, myself have power to die. »

1.5 Amour jeune, jeune mort

[I]ls mettent moins de temps à s'aimer qu'à se préparer à mourir.¹³⁷

JULIA KRISTEVA

Ils sont jeunes. Leur amour, jeune, tout neuf. Mais qu'importe ! Stendhal a écrit : « L'amour est de tous les âges.¹³⁸ » Dans *Roméo et Juliette*, ce n'est pas la jeunesse qui est à blâmer mais le manque de sagesse. Ceux qui se hâtent ne sont pas sages. Et, n'est pas sage l'amour qui conduit à la mort. La jeunesse de Roméo et de Juliette n'y est pour rien, sinon qu'elle renferme une immaturité à aimer « bien ». Ce raisonnement pose les questions : comment aimer ou comment ne pas aimer ? Doit-on essentiellement apprendre l'amour ? Dans ce cas-ci, ce qui m'intéresse, c'est de savoir quelles ont été les erreurs de Roméo et de Juliette, donc de répondre principalement à la question *Comment ne pas aimer*. Par conséquent, il sera pertinent de s'arrêter au concept d'interprétation de soi de Charles Taylor.

Selon Taylor, afin de résoudre certains mystères de l'existence humaine, il faut tenir compte de la façon dont l'humain s'interprète à partir de la compréhension qu'il a de lui-même, car il cherche constamment à se définir devant l'autre comme un personnage qu'il est en train d'écrire. Il s'agit d'enclencher un dialogue significatif avec soi-même et d'ainsi inscrire une identité qui soit représentative de sa propre quête. Taylor dit : « [P]ouvoir répondre en son nom revient à savoir où l'on se situe, ce qu'on souhaite répondre.¹³⁹ » D'abord et avant tout, Roméo

¹³⁷ KRISTEVA, *Op. cit.*, p. 265.

¹³⁸ STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Gallimard, 1980, p.38.

¹³⁹ TAYLOR, Charles. *Op. cit.*, p.48.

et Juliette ont ce point commun qu'ils se définissent comme de jeunes amoureux. Ils ont l'amour comme guide, comme phare dans la nuit. Roméo se satisfait de « [l]'échange [de fidèles] serments d'amour¹⁴⁰ » ; la généreuse Juliette donne et reprend, pour redonner à l'infini : « Ma munificence est illimitée comme la mer, / Mon amour aussi profond : plus je t'en donne / Plus j'en ai, car l'un et l'autre sont infinis.¹⁴¹ » Oui, de vrais amoureux, mais est-ce tout? Pourrais-je également me demander quelle sorte d'amoureux Roméo et Juliette veulent être? Nos héros romantiques ont un autre point commun : ils sont prêts à mourir pour l'amour. Ainsi s'interprètent-ils, à quelques nuances près¹⁴². Prêts à mourir pour l'amour, prêts à sombrer, à s'abîmer comme s'ils étaient, en réalité, amoureux de la mort? En sommes-nous tout à fait certains? Et si c'était pour triompher sur la haine qu'ils menaient à terme cette lutte lyrique? Il y aurait alors là de nouvelles explications à l'illusion amoureuse. Chez Roméo et chez Juliette la haine est-elle plus forte que l'amour? Est-on désormais spectateur du triomphe de la haine? En effet, si Roméo et Juliette mourraient pour triompher sur la haine, c'est qu'ils s'aiment sous de faux motifs. Ce n'est plus, comme le dit Roméo, « faveur pour faveur et amour pour amour¹⁴³ ». C'est un important niveau de signification qui s'ajoute ici. Roméo et Juliette ne sont plus que ces deux jeunes amoureux à la recherche du bien, tel qu'enseigné par Socrate dans sa définition de l'amour et tel que développé par Taylor dans sa théorie sur l'identité. Les enfants de l'inimitié recherchent l'amour, non pas dans le simple but de « bien » aimer, mais ils le font parce qu'ils

¹⁴⁰ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.277. Du vers : « Th'exchange of thy love's faithful vow for mine. »

¹⁴¹ *Ibid.*, p.277 : « And yet I wish but for the things I have. / My bounty is as boundless as the sea, / My love as deep. The more I give to thee / The more I have, for both are infinite. »

¹⁴² Plusieurs analyses présentent Roméo comme la nuit et Juliette comme le jour, en tenant compte des champs lexicaux employés par Shakespeare. Donc, Roméo alimenterait un désir de mort alors que Juliette ne partagerait pas nécessairement le même désir. Toutefois, Gérard Pélissier, dans son texte *Passion de la mort, passion du nom*, remarque que « Juliette ne désire pas la mort mais, on l'a vu, elle sera pour Roméo celle par qui la mort passe. » (ASSOUN, Paul-Laurent et al. *Op. cit.*, p.39.)

¹⁴³ *Ibid.*, p.289. Du vers : « Doth grace for grace and love for love allow ».

considèrent que l'amour est un bien supérieur à la haine. Ils le font parce que les familles se détestent. Ils le font pour incarner un véritable rôle. La mort, dévoreuse d'amour, a fait partie de leur histoire. Alors, Roméo et Juliette visent-ils l'amour ou la mort? Sont-ils en quête du *bien* ou du *rien*? Pataugent-ils dans le vide? Recouvrent-ils la silhouette du *fantôme de l'inconsistance*¹⁴⁴, expression employée par Badiou pour matérialiser le *rien*? « Il ne servirait naturellement à rien de partir à la recherche du rien. C'est à quoi, il faut le dire, la poésie s'éténue, et ce qui, jusque dans sa plus souveraine clarté, jusque dans son affirmation péremptoire, la rend complice de la mort¹⁴⁵ », écrit-il dans ses méditations sur le vide. En somme, c'est l'objet de leur quête qui conduit Roméo et Juliette à la mort. Et, c'est par le personnage du Frère Laurent que nous comprendrons toute l'immodération de l'idylle amoureuse de l'œuvre shakespearienne.

Tout au long du développement de l'intrigue de *Roméo et Juliette*, Frère Laurent brille par sa présence et son écoute. À la moindre désorientation, Roméo gagne sa cellule afin de recevoir quelques judicieux conseils. Le Frère l'appelle constamment à se ressaisir, à regarder la réalité en face et à chasser les idées de mort :

Pourquoi outrages-tu ta naissance, le Ciel, et la terre? / [...] / Ah! Ah! tu fais honte à ta forme, ton amour, ton esprit, / Comme un usurier tu as tout en abondance, / Et tu n'uses de rien selon l'usage véritable / Qui devrait embellir ta forme, ton amour, ton esprit. / [...] / Ton cher amour juré n'est que creux parjure, / Qui tue cet amour que tu as fait vœu de chérir / [...] / Allons, homme, ressaisis-toi! Ta Juliette est en vie »¹⁴⁶

¹⁴⁴ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Op. cit., p.68.

¹⁴⁵ *Ibid*, Op. cit., p.67.

¹⁴⁶ SHAKESPEARE. Op. cit., p.357 : « Why rail'st thou on thy birth, the heaven, and earth? / [...] / Fie, fie, thou sham'st thy shape, thy love, thy wit, / Which like a usurer aboundst in all, / And usest none in that true use indeed / Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit / [...] / Thy dear love sworn but hollow perjury, / Killing that love which thou hast vow'd to cherish / [...] / What, rouse thee, man! Thy Juliet is alive ».

Ainsi donc, lorsque Frère Laurent apprend les événements qui forcent le bannissement de Roméo et plongent Juliette dans un chagrin immodéré, il prend la situation en main et invoque le courage de l'un et de l'autre. Dans l'optique d'une fin heureuse, Frère Laurent échafaude un scénario où les heures sont comptées et où un retard pourrait s'avérer fatal. Alors que Roméo est parti pour Mantoue, Frère Laurent s'entretient avec Juliette :

Alors attends, rentre à la maison, sois gaie, consens / À épouser Pâris. C'est demain mercredi ; / Demain soir veille à te coucher seule. / [...] / Toi, prends ce flacon, une fois au lit / Et bois jusqu'au bout cette liqueur distillée / [...] / Et sous cette apparence empruntée de mort rigide / Tu resteras quarante-deux heures de suite / Pour t'éveiller enfin comme d'un somme agréable. / Mais quand le fiancé, au matin, viendra / Te tirer de ton lit, tu seras étendue morte / [...] / Tu seras transportée dans cet antique caveau / Où repose toute la famille des Capulet. / Dans l'intervalle, avant que tu t'éveilles, / Roméo par ma lettre saura notre intention, / Et il viendra ici, et lui et moi / Épierons ton réveil, et cette même nuit / Roméo t'emportera loin d'ici vers Mantoue. / Voilà qui te délivrera de ce déshonneur présent / Si nul caprice inconstant, nulle peur féminine / N'émoussent ton courage dans l'exécution.¹⁴⁷

À la dernière scène du quatrième acte, Frère Laurent est là lorsque Juliette est retrouvée morte. Il est le maître de la scène aux côtés des parents et calme les excès d'émotions sur un ton accusateur : « Silence, par pudeur ! Le remède au chaos ne vit pas / Dans ce chaos. Le Ciel et vous / Aviez en partage cette belle vierge, à présent le Ciel a tout / [...] / Oh ! en l'aimant ainsi, vous aimez votre enfant si mal / Que vous devenez fous de la voir heureuse.¹⁴⁸ » Il souhaite lui-même accomplir son devoir, il rêve de réconcilier les familles et d'installer la paix à Vérone.

¹⁴⁷ SHAKESPEARE. *Op. cit.*, p.391-393 : « Hold, then ; go home, be merry, give consent / To marry Paris. Wednesday is tomorrow ; / Tomorrow night look that thou lie alone, / [...] / Take thou this vial, being then in bed, / And this distilling liquor drink thou off, / [...] / And in this borrow'd likeness of shrunk hours, / Thou shalt continue two and forty hours, / And then awake as from a pleasant sleep. / Now when the bridegroom in the morning comes / To rouse thee from thy bed, there art thou dead. / [...] / Thou shalt be borne to that same ancient vault / Where all the kindred of the Capulets lie. / In the meantime, against thou shalt awake, / Shall Romeo by my letters know our drift, / And hither shall he come, and he and I / Will Watch thy waking, and that very night / Shall Romeo bear thee hence to Mantua. / And this shall free thee from this present shame, / If no inconstant toy nor womanish fear / Abate thy valour in the acting it. »

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp.411-413 : « Peace, ho, for shame ! Confusion's cure lives not / In these confusions. Heaven and yourself / Had part in this fair maid, now heaven hath all / [...] / O, in this love you love your child so ill / That you run mad, seeing that she is well. »

Toutefois, un élément incontrôlable, barrière naturelle, viendra perturber le synopsis : la peste. La lettre de Frère Laurent ne se rendra malheureusement pas à Roméo et celui-ci, entre-temps, sera informé de la mort de Juliette. Quel sera alors le réflexe premier de Roméo ? Trouver le moyen le plus violent de se donner la mort et rejoindre Juliette dans le repos éternel. Aussitôt, il court chez l'apothicaire. La fin est imminente. Cinquième et dernier acte. Dans *Roméo et Juliette*, répétons-le, le temps est précieux. Frère Laurent en est conscient et c'est dans cet état d'esprit qu'il reçoit la lettre qui devait se rendre jusqu'à Roméo. Il est catastrophé. Mais, aurait-il pu faire plus ? La mort était écrite. Comment auraient-ils, tous, pu déjouer cette idée ? Roméo et Juliette ont, certes, agi dans l'impulsion du moment, vers le beau sans modération. Roméo a commis un meurtre, Juliette a accepté de jouer la morte. Cependant, « [on] ne décide pas [nécessairement] d'agir contre *son* bien.¹⁴⁹ » Ils ont posé des gestes qui, sans qu'ils le sachent, fabriquaient leur amour et décidaient de leurs existences.

1.6 Immortalité de la vertu

Car l'amour naturel est par définition synonyme d'amour vertueux.¹⁵⁰

JULIA KRISTEVA

Roméo et Juliette sont fidèles à l'événement qui a permis de remplir, un tant soit peu, le vide qui les habitait. En d'autres mots, l'amour continue même en l'absence de l'autre, même dans la

¹⁴⁹ FINKIELKRAUT, Alain. *Op. cit.*, p.42.

¹⁵⁰ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.228.

mort. Cela explique pourquoi Roméo et Juliette demeurent d'une innocence totale et merveilleuse, car ils ont vu, jusqu'à la fin, le même monde ensemble, un monde de possible paix et de sang qui coule, un monde d'amour et de mort. Encore faut-il se questionner : à quoi vouent-ils réellement leur fidélité ? Sont-ils fidèles à la beauté, à la bonté, à l'amour, à la mort, à l'amour de l'amour, à l'événement amoureux ?

Le fait que Roméo et Juliette aient identifié l'amour au moment même où ils se découvraient individuellement complexifie ma réflexion. Alors je souhaite avancer l'idée qu'ils sont tout simplement fidèles à ce que Alain Finkielkraut, dans son ouvrage *La sagesse de l'amour*, appelle « l'événement d'être¹⁵¹ ». Dans cette optique, l'amour se forme en vérité individuelle.¹⁵² Un hasard a rassemblé Roméo et Juliette et leur a révélé une même réalité. Toutefois, Leibniz récuse le hasard – nommé *le hasard aveugle*¹⁵³ –, car « [a]ucun fait ne saurait se trouver vrai ou existant, aucune énonciation véritable sans qu'il y ait une raison suffisante pourquoi il en soit ainsi et pas autrement¹⁵⁴ ». Autrement dit, je peux penser que Roméo et Juliette se choisissent dans la foulée des événements, au cœur d'une entente tacite qui participe à l'invention d'un monde différent de ce qu'ils ont connu jusqu'alors. Au-delà du hasard, les jeunes amoureux s'engagent implicitement à révolutionner l'antique identité des Capulet et des Montaigu. La vertu proposée est l'amour. Ils sont donc fidèles à chaque seconde. Il n'y a pas une seconde qui passe sans qu'ils ne confirment leur choix : faire de l'amour une vertu immortelle, pour que l'histoire s'en souvienne. « C'est par cela même qu'il existe quelque chose plutôt que rien qu'on est

¹⁵¹ FINKIELKRAUT, Alain. *Op. cit.*, p.22.

¹⁵² Cela peut expliquer, une fois de plus, le rapprochement des termes *vérité* et *fidélité* lorsque l'on traduit le texte de l'anglais au français.

¹⁵³ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, *Op. cit.*, p.350.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.350.

contraint d'admettre que *l'essence rend d'elle-même à l'existence*¹⁵⁵ », soutient Badiou. Par le choix, Roméo et Juliette se postent devant *ce quelque chose* dont ils ont fondamentalement besoin pour être. Qu'est-ce qui triomphe ? Ni la haine, ni la paix : « La guerre n'est pas le fait originel de la rencontre ; la paix non plus d'ailleurs, si l'on entend par là la sympathie spontanée des cœurs¹⁵⁶ ». Malgré la mort, je ne vois que le triomphe de l'amour. En définitive, quelle est donc la nature de l'amour dans *Roméo et Juliette* ? L'amour est l'addition des conceptions subjectives de l'amour de Roméo et de Juliette.

La totalité et la vérité mènent-elles à la vertu ? Cela est probant. Ils ont vu l'amour, ils ont résolu de s'aventurer ensemble, ils ont inventé un amour qui a eu des effets sur eux et sur lequel ils ont agi.

En écrivant *Roméo et Juliette*, Shakespeare soulève la question existentielle : qu'est-ce que le véritable amour ? L'auteur nous interroge et nous laisse stupéfaits, sans réponse. Là est la force de Shakespeare. Si l'on repasse ce que je viens de dire, le véritable amour serait celui qui présente des amoureux aux identités affirmées, celui qui a du temps devant lui, celui qui est sage, celui qui aime « bien » après l'avoir appris, celui qui écarte la mort pour se concentrer uniquement sur les seules vertus de l'amour. Parallèlement à cette définition, le flou identitaire, la précipitation des choses et le manque de sagesse seraient en partie responsables de l'illusion de l'amour. Qu'à cela ne tienne ! Roméo et Juliette, au cœur de leur beauté et de leur jeunesse, ont

¹⁵⁵ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Op. cit., p.352.

¹⁵⁶ FINKIELKRAUT, Alain. Op. cit., p.28.

peut-être été happés par une vive illusion amoureuse, mais il va sans dire qu'ils ont fait le choix de l'amour. Shakespeare a écrit sur l'amour, mais il a aussi écrit sur le choix de l'amour, cette décision auparavant jamais prise par les Montaigu et les Capulet. Que les passionnés n'aient pas réussi à aimer modérément, tel que le prescrivait leur sincère conseiller, Frère Laurent, cela devient secondaire. De la modération, Montaigne écrit : « Ne soyez pas plus sages qu'il ne faut, mais soyez sobrement sages.¹⁵⁷ » Ceci étant dit, Roméo et Juliette ne seraient pas Roméo et Juliette s'ils avaient aimé raisonnablement, sur la pointe des pieds. Ont-ils existé pour enseigner l'amour véritable, envoyés par l'amour, et une fois la chose accomplie, pouvaient-ils mourir en paix ? Ces beaux personnages nous enseignent précisément que l'amour s'invente encore.

Nous ne saurons jamais si nous sommes, avec *Roméo et Juliette*, devant une véritable illusion de l'amour. Mais s'il en est une, l'amour s'y trouve incontestablement véritable, pour le temps qu'il aura duré. L'amour peut être vrai, et cela même à l'intérieur de la plus tragique illusion. Dans son livre *Risibles amours*, Kundera dit : « Au terme du véritable amour, il y a la mort, et seul l'amour au terme duquel il y a la mort est l'amour.¹⁵⁸ »

Roméo et Juliette peuvent demeurer ces beaux, ces jeunes, ces amoureux que notre imaginaire salue et glorifie. Puisse leur poésie continuer à sauver le monde.

¹⁵⁷ MONTAIGNE. *Essais. Livre I : De la modération*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p.245.

¹⁵⁸ KUNDERA, Milan. *Risibles amours*, *Op. cit.*, p.161.

CHAPITRE II

LA FATIGUE DE L'AMOUR

L'éventualité d'une seconde et dernière chute dans *Anna Karénine* de Tolstoï

[N]ous existons dans l'apparition des mondes,
lesquels n'exposent par eux-mêmes rien de vrai.¹⁵⁹

ALAIN BADIOU

Douter est le propre de la faiblesse humaine.¹⁶⁰

Les forces de l'homme ont des limites [...].¹⁶¹

TOLSTOÏ

¹⁵⁹ BADIOU, Alain. *Second manifeste pour la philosophie*, Op. cit., p.122.

¹⁶⁰ TOLSTOÏ, Léon. Op. cit, p.482.

¹⁶¹ *Ibid*, p.553.

CHAPITRE II

LA FATIGUE DE L'AMOUR

L'éventualité d'une seconde et dernière chute dans *Anna Karénine* de Tolstoï

Qui a dit qu'aimer serait simple chose, chose facile, partie de plaisirs ? « [L']amour est difficile¹⁶² », écrit Rainer Maria Rilke dans *Lettres à un jeune poète*. Puis, il nous prie de nous en tenir à cela, à ce qui est difficile, et de compter l'amour parmi les aspects essentiels de l'existence humaine, aux côtés de la solitude et de la création. Face à la difficulté, jaillissent les forces et les faiblesses de l'être. *Anna Karénine*, cet imposant roman de l'auteur russe Léon Tolstoï, est un livre sur la difficulté à aimer, qui plus est sur la difficulté à vivre. À vivre réellement l'intensité de l'amour et de l'existence. Pour Anna, l'amour est difficile. Elle ne veut pas tomber et se rompre les reins comme un cheval qui ferait une mauvaise chute. « [E]xister c'est toujours *assumer* son être, c'est-à-dire en être responsable au lieu de le recevoir du dehors comme fait une pierre¹⁶³ », propose Sartre dans son essai *L'Être et le Néant*. Conséquemment, *Anna Karénine* est un roman du dedans. Il relate le voyage silencieux de quelques personnages, engagés, responsables : Anna, Vronski, Karénine, Levine, Kitty, Stiva et Dolly. Le lecteur parvient à suivre les escales de

¹⁶² RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*, Paris : Gallimard, 1993, p.87.

¹⁶³ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, coll. « tel », 1976, p.14.

chacun, Tolstoï exposant les états d'âme de ses personnages sur plusieurs pages, des pensées qu'il vaut parfois mieux taire – ce qu'Anna croit profondément. Restée seule avec ses angoisses, elle finit par perdre la tête, pleine de quant-à-soi. Mais pourquoi alimenter dangereusement une introversion ? Garder ses réflexions pour soi parce qu'elles ne sont que vanité ? *Anna Karénine* serait-il un ouvrage cherchant à dissocier fondamentalement l'amour et la vanité ? Anna se pose cette question à la fin de la septième partie : « Qu'a-t-il [Vronski] cherché en moi ? Les satisfactions de la vanité plutôt que celles de l'amour.¹⁶⁴ » Rien ne va plus entre eux. Si tout est vanité, faut-il mourir ?

« Tout est vanité, il faut mourir¹⁶⁵ », affirme Levine.

L'héroïne est en quête d'un amour entier, pur, intense. Elle souhaite le vivre dans la réalité avec tout ce que cela implique, car « exister, c'est suspendre l'anonymat de l'être, [...] mais, en même temps, c'est ne pas pouvoir fuir ou s'absenter de l'existence¹⁶⁶ ». Exister – donc aimer – serait mérité dans la mesure où l'être humain accepte pleinement sa présence au monde et en fait bénéficier l'autre, par sa sincérité. Celui qui n'aime pas n'existe pas – « [l']amour étant l'initiateur de tout ce qui existe¹⁶⁷ » – et celui qui aime peut envisager l'existence. Héroïne énigmatique, Anna représente l'un des *sujets d'amour* les plus fascinants de la littérature universelle du XIX^e siècle. La puissance de cette fiction réside au cœur même d'Anna, un personnage comme il ne s'en fait plus. Ce personnage littéraire est si fort que le lecteur, homme ou femme, peut se trouver devant elle entièrement séduit – jusqu'à en tomber amoureux – ou

¹⁶⁴ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.803.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.415.

¹⁶⁶ FINKIELKRAUT, Alain. *Op. cit.*, pp.23-24.

¹⁶⁷ DE ROUGEMONT, Denis. *Les mythes de l'amour*, Paris : Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1996, p.246.

viscéralement (et moralement) vexé. L'auteur la place au cœur de son récit. Le titre l'annonce : le lecteur doit s'attendre à une rencontre marquante qui arrive, d'ailleurs, plutôt tardivement – l'auteur laisse monter le désir, l'effet n'en est que plus foudroyant. Par analogie, Tolstoï propose sa définition de l'amour : dans ce roman, l'amour est à l'image d'Anna. L'amour est une grande dame. L'amour est truffé de contradictions. Anna « n'espère et ne désire rien¹⁶⁸ » ; cependant, ne rien désirer est un désir. L'amour connaît un décalage. L'amour est un roman.

Grand roman de l'adultère, *Anna Karénine* ouvre sur ce drame qui touche Dolly et Stiva, le frère d'Anna. Ce dernier a trompé sa femme. Dolly refuse maintenant tout contact avec lui bien qu'elle ne puisse « se désaccoutumer de l'aimer¹⁶⁹ ». Anna, aussi confidente de sa belle-sœur, est appelée au secours du couple. Elle se déplace donc de Pétersbourg jusqu'à Moscou et, dans un décor de gare, rencontre Vronski. C'est à partir de là que la course à obstacles débute pour Anna. Il y a une première chute, physique, événement qui provoque l'aveu d'Anna à son mari, Karénine, non trop enclin à laisser sa place à un autre homme. On se demande alors : « Comment sortir vivant et grandi d'un triangle amoureux ?¹⁷⁰ » Faut-il imaginer une seconde chute ? Et de quoi cette chute sera-t-elle faite ?

Pour arriver à cerner le personnage d'Anna – tâche ardue – et à saisir l'essence première de ce roman, je considère à priori que l'amour est le pilier de l'existence. « Pour ma part, je vais aussi déterminer le concept d'existence sous la condition de quelque chose comme la négation, et aussi de la différence d'avec soi. Ontologiquement, c'est pour moi la question du vide, la

¹⁶⁸ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.798.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.13.

¹⁷⁰ RIVARD, Yvon. *Une idée simple*, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p.51.

question de l'ensemble vide¹⁷¹ », précise Alain Badiou. De ce fait, l'amour est *événement* étant donné l'état de vide ressenti par Anna, résultat d'un mariage sans amour, comme si le vide provenait du *néant*.¹⁷² Anna est habitée par un vide immense qui, même dans l'amour, se fait périodiquement sentir, jusqu'à proliférer et revenir. La rencontre à la gare entre Vronski et elle devient le début d'une vie nouvelle. Une situation complexe est engendrée et entraîne une suite d'événements pénibles : « Les événements qui avaient suivi sa maladie, la réconciliation puis la nouvelle rupture avec Alexis Alexandrovitch [Karénine], la nouvelle du suicide manqué de Vronski, son apparition inattendue, les préparatifs de divorce, les adieux à son fils, le départ de la maison conjugale, tout cela lui semblait un cauchemar.¹⁷³ » Dans *Anna Karénine*, l'événement amoureux semble en effet tragique. Il faut se questionner : comment la subjectivité d'Anna affecte-t-elle l'événement amoureux ? Est-elle à la merci des événements ? L'amour peut-il à ce point transformer l'existence en tourment ? Comment se traduisent les forces et les faiblesses d'Anna face à la difficulté ? C'est en décortiquant la notion de *sujet* et en explorant les avenues qui détermineront la nature d'une éventuelle seconde et dernière chute que se trameront les réponses.

¹⁷¹ BADIOU, Alain. *Second manifeste pour la philosophie*, Op. cit., p.55.

¹⁷² DE ROUGEMONT, Denis. *Les mythes de l'amour*, Op. cit., p.246 : « [O]n appellera néant l'absence d'amour. »

¹⁷³ TOLSTOÏ, Léon. Op. cit., p.507.

2.1 L'un et l'amour

L'amour lui-même, qui m'a créé sujet, tend à discerner dans autrui le sujet qui pourra lui répondre.¹⁷⁴

DENIS DE ROUGEMONT

La notion de *sujet* renvoie à notre représentation du monde, « [c]ar toute notre tradition de pensée est fondée sur cette catégorie centrale de sujet, que ce soit la pensée grecque ou le christianisme, ou encore la modernité, qui exalte la toute-puissance du sujet humain¹⁷⁵ », de Platon à Lacan en passant par Locke. Le sujet dévoile une multiplicité de sens et introduit d'autres concepts comme la conscience, la substance, la mémoire, le corps, l'identité. Quelle définition peut-on donner à présent du sujet ? D'abord, le *sujet* vient habituellement avec l'*objet*, que j'écarterai ici¹⁷⁶. En second lieu, le sujet est celui qui a un *moi* ou celui qui est un *moi*.¹⁷⁷ Autrement dit, un sujet est « un être qui possède une identité¹⁷⁸ ». Il demeure essentiel de se demander qu'est-ce qui fait le sujet ? Soi-même, complètement ? N'y a-t-il pas l'environnement de l'être qui influence ce qu'il devient ? Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est de savoir ce qui fabrique le sujet *Anna*. Pour ce faire, je m'attarderai sur le rôle que joue les autres dans la constitution de sa subjectivité. Cette idée de constitution du sujet par les autres me permettra d'attribuer à Anna un seul et même *moi* « qui persiste à travers tous [l]es événements¹⁷⁹ ». Je serai

¹⁷⁴ DE ROUGEMONT, Denis. *Les mythes de l'amour*, Op. cit., p.247.

¹⁷⁵ TOMÈS, Arnaud. *Le sujet*, Paris : Ellipses, coll. « Champs philosophiques », 2005, p.12.

¹⁷⁶ BADIOU, Alain. *Manifeste pour la philosophie*, Op.cit., p.74 : J'écarte l'objet à la façon badiouienne pour ainsi « produire un concept du sujet tel qu'il ne se soutienne d'aucune mention de l'objet, un sujet si je puis dire *sans vis-à-vis* ».

¹⁷⁷ TOMÈS, Arnaud. Op. cit., p.8.

¹⁷⁸ *Ibid*, p.10.

¹⁷⁹ *Ibid*, p.18.

en mesure, à la fin de ma réflexion, de répondre plus exactement aux questions *Qui est Anna Karénine ?* et *Pourquoi aime-t-elle ?*

Dans *Anna Karénine*, tous les personnages ne forment qu'une seule histoire. Les personnages de premier plan – Vronski, Karénine, Stiva, Dolly, Levine et Kitty – ont certes, à un moment ou à un autre, une association directe avec Anna et apportent une clé supplémentaire, nécessaire, à la compréhension de ce personnage prééminent. Or, il est inconcevable de traiter Anna au même titre que les autres : elle se trouve au centre et les autres gravitent autour, qu'ils aient avec elle un lien familial, intime ou hasardé. Par exemple, Stiva est son frère, identifié au début du roman à l'infidélité. Lors d'une conversation avec Dolly, Anna s'enorgueillit et récuse une remarque de celle-ci :

— Oh ! tu viens d'avoir tout à fait le ton de Stiva ! dit Dolly en riant.

Anna s'offusqua.

— Oh ! non, non, je ne suis pas Stiva ! dit-elle, soudain renfrognée... Je te raconte cela parce que je ne me permets pas un instant de douter de moi-même.¹⁸⁰

Elle s'affiche ainsi dans toute son intégrité et repousse spontanément l'infidélité. Bien que ce soit cela – l'infidélité au mariage – qui se dessine à l'horizon, il faut donner à Anna le bénéfice du doute. Tolstoï fait effectivement croire au lecteur d'*Anna Karénine* que son héroïne écarte la possibilité d'être un jour infidèle à son mari. Par contre, il suffit parfois d'exclure une réalité pour qu'elle nous harponne abruptement au moment où l'on s'en attend le moins. En fait, ce

¹⁸⁰ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.113.

qu'Anna nie, c'est que son frère et elle se confondent. Un rare charisme émane de tout leur être. Tolstoï, pour parler d'eux, utilise des descriptions similaires. Stiva, trente-quatre ans, père de cinq enfants, brille de tous ses feux : « On n'aimait pas seulement Stépane Arcadiévitch [Stiva] à cause de son aimable caractère et de son incontestable loyauté. Son extérieur séduisant, ses yeux vifs, ses sourcils et ses cheveux noirs, son teint d'un rose laiteux, bref toute sa personne, exhalaient je ne sais quel charme physique qui mettait les cœurs en joie et les emportait vers lui irrésistiblement.¹⁸¹ » On peut en dire tout autant d'Anna : « Rien dans Anna ne rappelait ni la grande dame ni la mère de famille ; à voir la souplesse de ses mouvements, la fraîcheur de son visage, l'animation du regard et du sourire, on eût dit une jeune fille de vingt ans.¹⁸² » Plus loin, il est aussi question de Serge, le fils d'Anna, qui arbore un sourire identique, « aimable et gracieux¹⁸³ », ce sourire qui vient à bout de tout, désarmant même Karénine, l'homme à « la sublime force morale¹⁸⁴ ». En somme, ce qui s'apparente à Stiva concerne aussi Anna. Famille oblige. Bien sûr, les autres relations proposent d'autres nuances. Par exemple, nous voyons qu'Anna développe avec Dolly une sorte d'union sororale.¹⁸⁵ Son affection est celle d'une grande amie. À travers Dolly, Tolstoï articule l'expression de l'amitié – très près de l'amour – proposant qu'il faut aimer l'autre tel qu'il est et non tel qu'on l'imagine.¹⁸⁶ Dolly visitera Anna – la seule à le faire – à Vozdvijenskoïé, là où l'aimée vit, loin du monde, de doux moments près de Vronski, et réalisera qu'un abîme, désormais, les sépare. Cette relation démontre à quel point Anna

¹⁸¹ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.19.

¹⁸² *Ibid.*, p.83.

¹⁸³ *Ibid.*, p.565.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.461.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.419.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.661.

s'éloigne, dans l'adversité, de ce qui, pourtant, compte à ses yeux, tel est son tempérament. D'autres fois aussi, elle s'écrase devant Karénine ou elle s'élève au-dessus de Kitty, quand l'amour badine avec le pouvoir. Elle passe de la femme opprimée, incapable d'exprimer son souhait le plus cher, à la femme supérieure, celle que toutes les jeunes filles rêvent de devenir. Nombreux sont les liens à signaler entre Anna et les autres, de sorte que le lecteur en arrive à édifier cet immense personnage, et bientôt le *sujet d'amour*.

Les sujets défilent. Chez Tolstoï, ils sont charismatiques. Chacun a son mot à dire. Qu'ils s'accablent ou s'exaltent, ils agissent avec amour-propre. Chacun développe un « soi » marqué. Ils sont sans contredit aptes à aimer, car « [n]ul ne voit la personne chez autrui s'il ne l'a vue d'abord en soi : or, aimer c'est vouloir que la personne *unique* s'édifie dans l'individu¹⁸⁷ ». Tout comme la part de soi-même et celle des autres, l'amour participe à la constitution du sujet pour voir naître, en définitive, le *sujet d'amour*. Le surgissement inattendu de l'amour, entre Anna et Vronski sur le quai de la gare, les transforme, « les excède l'un et l'autre¹⁸⁸ ». En effet, les sujets de Tolstoï sont peut-être typés, mais ils ne sont pas indépendants l'un de l'autre. Bien au contraire et cela n'est pas forcément mauvais si l'on s'en tient aux idées de Denis de Rougemont dans son ouvrage *Les mythes de l'amour* : « [L]'amour vrai, c'est discerner dans l'autre – pour l'avoir reconnu tout d'abord en soi-même – le vrai moi, sujet de l'amour, et l'aider à prendre conscience de ce qu'il est ou peut devenir.¹⁸⁹ » En d'autres mots, l'un a besoin de l'autre ; l'autre,

¹⁸⁷ DE ROUGEMONT, Denis. *Les mythes de l'amour*, Op. cit., p.248.

¹⁸⁸ BADIOU, Alain. *L'éthique : Essai sur la conscience du Mal*, Op.cit, p.71.

¹⁸⁹ DE ROUGEMONT, Denis. *Les mythes de l'amour*, Op. cit., p.239.

de l'un. La vérité de l'amour jaillit de cette manière. Par ailleurs, Julia Kristeva admet que l'amoureux, à trop vouloir se reconnaître dans l'autre, court le risque – « par ailleurs tragique, [admis], normalisé, sécurisé au maximum¹⁹⁰ » – de s'y perdre : « [D]ans l'amour, je a été un *autre*. Cette formule, qui nous conduit à la poésie ou à l'hallucination délirante, suggère un état d'instabilité où l'individu cesse d'être indivisible et accepte de se perdre dans l'autre, pour l'autre.¹⁹¹ » Par cette idée, Kristeva suggère qu'il peut aussi être bénéfique de savoir *revenir à soi*, une fois posté devant l'amour vrai. En définitive, l'amoureux a tout à gagner à se détacher d'un soi trop sévère, sans pour autant s'en départir totalement. Il n'en vivra que plus poétiquement l'amour.

En rassemblant toutes ces considérations, puis-je maintenant répondre à la question « Qui est Anna comme sujet d'amour ? » Comment vit-elle l'amour ? Comment conjugue-t-elle avec l'événement amoureux, venu troubler l'ordre de sa vie ?

Chose certaine, avec Anna, c'est *toujours l'amour*¹⁹². Comment faire autrement lorsque l'on est « toujours la plus belle¹⁹³ » ? Tolstoï est catégorique sur ce point. Anna ne passe jamais inaperçue, ce que confirme cette description lors de sa présence au bal :

Une robe de velours noir très décolletée découvrait ses épaules sculpturales aux teintes de vieil ivoire et ses beaux bras ronds terminés par des mains d'une finesse exquise. Une guipure de Venise garnissait sa robe ; une légère de pensées était posée sur ses cheveux noirs sans postiches ; une autre, toute pareille, fixait un nœud de dentelles blanches au ruban noir de la ceinture. De sa coiffure, fort simple, on ne remarquait guère que les courtes boucles frisées qui s'échappaient capricieusement sur la nuque et les tempes. Un rang de perles fines courait autour de son cou ferme comme de l'ivoire. [...] Le grand attrait d'Anna

¹⁹⁰ KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*, Op. cit., p.13.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.13.

¹⁹² TOLSTOÏ, Léon. Op. cit., p.787.

¹⁹³ *Ibid.*, p.84.

consistait dans l'effacement complet de sa toilette ; [...] celle-ci [...] n'était qu'un cadre discret qui faisait ressortir son élégance innée, son enjouement, son parfait naturel.¹⁹⁴

Durant ce bal, quelques jours seulement après sa rencontre avec Vronski, Anna succombe « à l'enivrement du succès¹⁹⁵ ». Son corps en témoigne : « [L]e regard enflammé, le sourire de triomphe, les lèvres entrouvertes, la grâce, l'harmonie suprême des mouvements.¹⁹⁶ » Vronski est présent à la soirée et ils sont « absolument seuls parmi [la] foule¹⁹⁷ ». Anna n'est plus la même¹⁹⁸ : elle est en train de devenir un sujet d'amour. L'amour l'envahit. La présence de l'amour fait de l'être vide un sujet pouvant recevoir une charge importante d'amour. C'est alors que l'être en prend conscience et que tout s'éclaire. « Est-ce ma faute si Dieu m'a faite ainsi, si j'ai besoin d'aimer et de vivre ?¹⁹⁹ », se questionne Anna à l'affirmative. À partir du moment où elle cesse de lutter contre ce nouveau destin qui se présente à elle, l'amour prend toute la place dans son existence et Anna apparaît comme « une véritable héroïne de roman²⁰⁰ ».

Mais qu'est-elle en plus ?

« Anna est avant tout une femme de cœur²⁰¹ », dit Stiva. Oui, mais encore.

¹⁹⁴ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, pp.91-92.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.94.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.94.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.95.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.112.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.327.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.333.

²⁰¹ *Ibid.*, p.738.

2.2 L'autre fonction

Si d'une *femme* il ne peut être dit ce qu'elle *est* (au risque d'abolir sa différence), peut-être en serait-il autrement de la *mère* puisque c'est la seule fonction de l'« autre sexe » à laquelle nous pouvons attribuer, à coup sûr, de l'existence ?²⁰²

JULIA KRISTEVA

Dans le roman, Anna n'est pas qu'une amante. Elle est également une mère, une femme et, de surcroît, une femme mariée. Il m'importe de distinguer ces rôles – fragments de *sujet* – puisque chacun apporte ses propres particularités et il en résulte une autre subjectivité, celle-là qui construit l'amour.

Le livre de Tolstoï émet plusieurs idées, somme toute assez arrêtées, sur la femme de cette époque – baignée dans un monde patriarcal – et sur la femme mariée. Il y va de plusieurs divisions binaires. Il place l'homme et la femme sur des voies opposées : « Les femmes sont toutes plus matérielles que les hommes ; en amour, nous [les hommes] planons, mais elles rasant toujours la terre...²⁰³ » Nous sommes loin des concepts d'égalité revendiqués de notre temps. Au contraire, c'est « de la nature même des choses²⁰⁴ », aux dires de Karénine, de noter la différence – différence ou inégalité ? – entre l'homme et la femme. « En vérité, ce n'est pas d'une loi de la nature qu'il s'agit. C'est la différence de leur situation qui se reflète dans la conception que l'homme et la femme se font de l'amour²⁰⁵ », propose Simone De Beauvoir dans son essai *Le deuxième sexe*. Est-ce aussi de la nature des choses qu'il y ait inégalité des droits entre époux ? Est-ce

²⁰² KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.295.

²⁰³ *Ibid*, p.349.

²⁰⁴ *Ibid*, p.432.

²⁰⁵ DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1949, p.377.

honnête de croire que l'infidélité de la femme mariée est inacceptable pendant que l'opinion publique tolère celle du mari ?²⁰⁶ La science du mariage de Balzac propose « qu'il s'agit pour le mari non d'être aimé mais de n'être pas trompé : il n'hésitera pas à infliger à sa femme un régime débilant, à lui refuser toute culture, à l'abrutir dans le seul but de sauvegarder son honneur²⁰⁷ ». En fait, cette règle introduit une conception de la femme qui demeure fondamentale dans *Anna Karénine* : pour être quelqu'un, la femme doit être la femme de quelqu'un. Dolly le certifie dans cette réplique : « Songez donc qu'[Anna] ne serait plus la femme de personne. Elle serait perdue ! C'est affreux !²⁰⁸ » Selon Balzac, « la femme est ce que son mari la fait²⁰⁹ ». Cela décrit parfaitement la position d'Anna, celle qui a trompé, face à Karénine, décidé au divorce. Il peut désormais faire son malheur. Anna est une femme perdue aux yeux de tous.

Toujours est-il qu'Anna est prête à affronter sa nouvelle situation. Un seul fait la contrarie : l'amour maternel qu'elle réserve pour Serge, son fils. Réside là *l'autre fonction* : si Anna est une fervente amante, *née pour aimer*²¹⁰ semble-t-il, elle est mère et elle peut difficilement y échapper. Anna est une mère ardente :

C'était ordinairement vers dix heures qu'elle disait au revoir à son fils ; bien souvent même, avant d'aller au bal, elle le mettait au lit de ses propres mains ; aussi, plus cette heure approchait, plus elle se sentait triste d'être si loin de lui. Quelque sujet que l'on abordât, sa pensée revenait toujours à son petit Serge aux cheveux bouclés, et un désir la prit d'amener la conversation sur son compte et de le contempler en effigie.²¹¹

²⁰⁶ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.432.

²⁰⁷ DE BEAUVOIR, Simone. *Op. cit.*, p.31.

²⁰⁸ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.435.

²⁰⁹ DE BEAUVOIR, Simone. *Op. cit.*, p.98.

²¹⁰ Extrait de la chanson *La maison est ouverte* de Richard Desjardins.

²¹¹ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.87.

La présence de Serge complexifie l'histoire qui se trame entre Anna et Vronski. N'eût été de l'enfant, les amoureux auraient pu déguerpir et déjouer les mœurs de leur époque. Fâcheusement, Serge était là et « provoquait invariablement en [Vronski], sans cause apparente, cette étrange nausée qui le poursuivait²¹² ». Serge est là et Anna ne peut concevoir de perdre de vue cette existence. « [S]ans mon fils la vie ne me serait pas supportable même avec celui que j'aime²¹³ », réfléchit-elle. Une impasse apparaît : Anna est tombée amoureuse de Vronski, souhaite quitter son mari et celui-ci refuse qu'elle emporte leur fils. Cela afflige Anna durement :

Le souvenir de son enfant fit sortir Anna de l'impasse morale où elle se débattait. Le rôle, mi-sincère, mi-factice, qu'elle avait assumé depuis quelques années, celui d'une mère entièrement consacrée à son fils, lui revint à la mémoire, et elle sentit avec bonheur qu'après tout il lui restait un point d'appui en dehors de son mari et de Vronski. Quelque situation qui lui fût imposée, elle n'abandonnerait point le petit Serge. Son mari pouvait la chasser, la couvrir de honte, Vronski s'éloigner d'elle et reprendre sa vie indépendante (ce à quoi elle ne songea point sans un nouvel accès d'amertume), mais elle ne saurait sacrifier son enfant. Elle avait donc un but dans la vie. Il fallait agir, agir à tout prix, sauvegarder sa position par rapport à son fils, l'emmener avant qu'on le lui enlevât... Oui, oui, il fallait partir avec lui, partir au plus tôt, et pour cela se calmer, se délivrer de cette angoisse qui la torturait... Et la pensée d'une action ayant son fils pour but, d'un départ avec lui n'importe où, l'apaisait déjà.²¹⁴

Elle s'imagine ainsi sortir de l'affreuse impasse qui la touche. L'amour maternel s'impose à Anna, plus vrai que jamais auparavant. De plus, comme si cela ne suffisait pas, Anna annonce à Karénine, peu après le début de ses fréquentations avec Vronski, qu'elle attend un deuxième enfant. La scène est marquante :

²¹² TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.210.

²¹³ *Ibid.*, p.328.

²¹⁴ *Ibid.*, p.324.

— Je suis venu vous dire que je partais pour Moscou et que je ne rentrerai plus dans cette maison. L'avocat qui se chargera des préliminaires du divorce vous fera connaître les résolutions auxquelles je me serai arrêté... Mon fils ira chez ma sœur, ajouta-t-il, faisant l'effort pour se rappeler ce qu'il voulait dire au sujet de l'enfant.

— Vous prenez Serge pour me faire souffrir, balbutia-t-elle, en osant à peine le regarder. Vous ne l'aimez pas, laissez-le-moi.

— C'est vrai, l'horreur que vous m'inspirez a rejailli sur mon fils ; néanmoins je le garderai. Adieu.

Il voulut sortir, mais cette fois ce fut elle qui le retint.

— Alexis Alexandrovitch [Karénine], laissez-moi Serge, supplia-t-elle. Je ne vous demande que cela. Laissez-le-moi jusqu'à... Je serai bientôt mère, laissez-le-moi.

Alexis Alexandrovitch [Karénine] rougit, repoussa le bras qui le retenait et partit sans un mot de réponse.²¹⁵

Anna voit disparaître l'objet de sa tendresse. Serge et elle seront séparés. Entre-temps, Annie naîtra, événement qui lui permettra d'atténuer sa tristesse : « Quant à la séparation d'avec son fils, Anna n'en souffrait pas encore beaucoup : passionnément attachée à sa petite fille, une enfant délicieuse, elle ne pensait que rarement à Serge.²¹⁶ » *N'en souffrait pas encore beaucoup*, est-il écrit. Anna n'est certes pas au bout de ses peines. Son amour maternel est mis à rude épreuve : « Anna constatait, hélas ! qu'elle n'éprouvait envers [Annie] qu'un sentiment fort éloigné du profond amour dont son cœur débordait pour le premier-né.²¹⁷ » Comme une inégalité naturelle. Et pourtant, Serge est l'enfant de Karénine et Annie, l'enfant de Vronski. N'est-ce pas paradoxal ? « Les différentes façons d'exprimer l'amour maternel vont du plus au moins en passant par le rien, ou le presque rien²¹⁸ », énonce Élisabeth Badinter dans son ouvrage *L'Amour en plus*. Mieux valait ne pas s'attacher à Annie pour ne pas souffrir davantage.

²¹⁵ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.404.

²¹⁶ *Ibid.*, p.507.

²¹⁷ *Ibid.*, p.583.

²¹⁸ BADINTER, Élisabeth. *L'Amour en plus : L'histoire de l'amour maternel (XVIIe – XXe)*, Paris : Flammarion, 1980, p.11.

Quel embarras ! Anna ne sait pas comment conjuguer avec le fait d'aimer « presque également, et certes plus qu'[elle-même], ces deux êtres qui s'excluent l'un l'autre²¹⁹ » : son fils Serge et Vronski.

2.3 Première chute

[I] faut sauter si l'on ne veut pas tomber.²²⁰

NIETZSCHE

Vronski articule l'amour avec Anna. De Vronski, on ne peut dire que du bien : « C'est un des fils du comte Cyrille Ivanovitch Vronski, et l'un des plus beaux échantillons de la jeunesse dorée de Pétersbourg. [...] J'ai pu me convaincre ici qu'il avait de l'instruction et beaucoup d'esprit. Ce garçon-là ira loin.²²¹ » L'avenir s'annonce favorable, car il a de l'ambition et le sens de la répartie :

Si la vie intérieure de Vronski appartenait toute à sa passion, sa vie extérieure suivait son cours immuable, oscillant entre les devoirs mondains et les obligations de service. Le régiment jouait un grand rôle dans son existence, tout d'abord parce qu'il l'aimait, et plus encore parce qu'il y était aimé. Non seulement on l'y aimait, mais on le respectait, on était fier de voir un homme si riche, si instruit, si bien doué, placer les intérêts de son régiment et de ses camarades au-dessus des succès d'amour-propre et de vanité auxquels il pouvait prétendre. Vronski se rendait compte des sentiments qu'il inspirait et se croyait tenu de les entretenir ; d'ailleurs le métier militaire lui plaisait.²²²

²¹⁹ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.687.

²²⁰ Cité à la page 69 dans *Création littéraire et connaissance* d'Hermann Broch.

²²¹ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.47.

²²² *Ibid.*, pp.196-197.

Ces descriptions soumettent une juste idée du personnage, le Vronski d'*avant la chute* et d'*avant la rencontre* avec Anna.

De ce fait, Vronski et Anna se rencontrent à la gare. Un grand moment de la littérature.

L'événement amoureux d'*Anna Karénine* prend sa source dans ce moment important :

Vronski suivit le conducteur ; à l'entrée du wagon réservé il s'arrêta pour laisser sortir une dame, que son tact d'homme du monde lui permit de classer d'un coup d'œil parmi les femmes de la meilleure société. Après un mot d'excuse, il allait continuer son chemin quand soudain il se retourna, ne pouvait résister au désir de la regarder encore ; il se sentait attiré, non point par la beauté pourtant très grande de cette dame ni par l'élégance discrète qui émanait de sa personne, mais bien par l'expression toute de douceur de son charmant visage. Et précisément elle aussi se détourna. Un court instant ses yeux gris et brillants, que des cils épais faisaient paraître foncés, s'arrêtèrent sur lui avec bienveillance, comme s'ils le reconnaissaient ; puis aussitôt elle sembla chercher parmi la foule.²²³

Ils ont semblé *se reconnaître*, comme s'ils s'étaient déjà rencontrés auparavant ou comme s'ils s'étaient connus dans une vie antérieure. Cette première reconnaissance aurait-elle été une prémisse à l'amour ? Chose certaine, l'agitation – mélange « de joie et de frayeur²²⁴ » – se ressent dans les cœurs. Anna et Vronski se croiseront à quelques reprises à Moscou avant que celle-ci reprenne la route pour Pétersbourg et soit interceptée en chemin : « Anna vit passer en courant devant elle des silhouettes enneigées, suivies de deux messieurs qui fumaient tranquillement. Elle respira encore une fois à pleins poumons et, la main déjà hors du manchon, elle s'appêtait à remonter en wagon quand un personnage en uniforme surgit à deux pas d'elle, interceptant la lueur vacillante du réverbère. Elle l'examina et reconnut Vronski.²²⁵ » Cette scène de la première partie est déterminante : Vronski désire être là où Anna est. Le voilà, disposé à la suivre. « À ce

²²³ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.71-72.

²²⁴ *Ibid*, p.88.

²²⁵ *Ibid*, p.118.

moment le vent, comme s'il eût vaincu tous les obstacles, rabattit la neige du toit des wagons, agita triomphalement une feuille de tôle qu'il avait arrachée ; le sifflet de la locomotive exhala un hurlement lugubre. Anna goûta davantage encore la tragique beauté de la tempête : elle venait d'entendre les mots que redoutait sa raison, mais que souhaitait son cœur²²⁶ », écrit Tolstoï. Dans la tempête, Anna et Vronski se promettent tacitement d'être un jour réunis. C'est ainsi, à Pétersbourg, lors de multiples soirées mondaines, qu'aura lieu l'avancée de l'amour et le commencement d'une vie nouvelle : « Rien de particulier en apparence : Anna continuait à aller dans le monde, surtout chez la princesse Betsy, et à rencontrer partout Vronski ; Alexis Alexandrovitch [Karénine] s'en apercevait mais sans pouvoir l'empêcher. À toutes ses tentatives d'explication elle opposait un étonnement rieur, absolument impénétrable. Les apparences étaient sauvées, mais les sentiments avaient bien variés.²²⁷ » Un an passe comme ça : l'auteur note la première phase de leur amour qui se déroule ni sans douleur ni sans perte. Honte, angoisse, nudité morale se pointent. Les sentiments s'emmêlent :

Anna se voyait impuissante à exprimer la honte, la frayeur, la joie qui s'emparaient d'elle à l'aube de cette vie nouvelle ; à des paroles imprécises ou banales elle préférerait le silence. Mais, ni le lendemain ni le surlendemain, les mots propres à définir la complexité de ses sentiments ne lui vinrent davantage ; ses pensées mêmes ne traduisaient pas les impressions de son âme. « Non, se disait-elle, je ne puis réfléchir à tout cela maintenant ; plus tard, quand je serai moins agitée. » Mais le calme de l'esprit ne lui revenait point ; chaque fois qu'elle songeait à ce qui avait eu lieu et à ce qui adviendrait d'elle, l'angoisse la prenait et elle repoussait ces pensées. « Plus tard, plus tard, répétait-elle, quand j'aurai retrouvé mon calme.²²⁸

²²⁶ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.119.

²²⁷ *Ibid*, p.168.

²²⁸ *Ibid*, p.170.

Anna est impuissante. Et Vronski, de son côté, continue de vaquer à ses occupations. Anna n'est pas sa seule passion. Il y a les chevaux en plus : « Les deux passions ne se nuisaient d'ailleurs point. Il fallait à Vronski, en dehors d'Anna, un entraînement quelconque pour le reposer, le distraire des émotions violentes qui l'agitaient.²²⁹ » Anna n'était-elle pour lui qu'une « vulgaire liaison mondaine²³⁰ » appelée à s'évanouir ? En vérité, il souhaitait plus que tout mettre fin à « cette vie de mensonge²³¹ », mais Anna freinait sa démarche, prisonnière de sa situation.

Puis vient le jour des courses de Krasnoïé Sélo, moment déterminant du roman. Tolstoï met la scène en place. Dix-sept officiers, une piste de quatre mille mètres à parcourir, neuf obstacles.²³² L'auteur installe les lieux, fait monter la tension et le lecteur avec elle. Le signal du départ est donné. Vronski court avec Froufrou. Le cavalier progresse dans la course, jusqu'à prendre la tête sous le regard de la haute société réunie. Anna se trouve parmi la foule, assise au bout de son siège, aux côtés de Betsy et de Karénine. Visiblement, Anna ne peut contenir son émoi :

Rien n'existait évidemment pour elle en dehors de ce qu'elle suivait des yeux. Elle avait le visage pâle et grave ; sa main serrait convulsivement un éventail ; elle ne respirait pas. Karénine se détourna pour examiner d'autres visages de femmes.

« Voilà une autre dame très émue, et encore une autre qui l'est tout autant ; c'est fort naturel » se dit-il ; et il s'efforça de regarder ailleurs. Malgré lui cependant, ses yeux se reportaient toujours vers ce visage où il lisait trop clairement et avec horreur ce qu'il ne voulait point savoir.²³³

²²⁹ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.198.

²³⁰ *Ibid*, p.208.

²³¹ *Ibid*, p.208.

²³² *Ibid*, p.222.

²³³ *Ibid*, p.236.

Cette scène est importante pour ce qui se passe à la fois sur la piste et hors piste, dans les estrades. Tout se confirme. Et le pire survient : la chute. Dans un faux mouvement, à quatre-cents mètres de la victoire, Vronski connaît l'un des « plus douloureux²³⁴ » événements de son existence :

Seules la douceur parfaite de l'allure et la proximité plus grande du sol révélaient à Vronski l'accélération de la vitesse. Froufrou franchit, ou plutôt survola le fossé sans y prendre garde; mais au même moment Vronski sentit avec horreur qu'au lieu de suivre l'allure du cheval, le poids de son corps avait, par suite d'un mouvement aussi incompréhensible qu'impardonnable, porté à faux en retombant en selle. Il comprit que sa position avait changé et qu'une chose terrible lui arrivait : quoi au juste ? il ne s'en rendait pas encore bien compte quand il vit passer devant lui comme un éclair l'alezan de Makhotine. Vronski touchait la terre d'une jambe, sur laquelle la jument s'était affaissée ; il eut à peine le temps de se dégager qu'elle tomba tout à fait, soufflant péniblement, et faisant de son cou délicat et couvert de sueur, d'inutiles efforts pour se relever. Elle se débattait comme un oiseau blessé : le faux mouvement de Vronski lui avait brisé les reins.²³⁵

Cet instant de rupture marque très exactement la fin du mensonge. Non seulement cette chute – physique, matérielle – décontenance Vronski, le plaçant dans une position malheureuse, mais elle représente surtout la première chute d'Anna, épouvantée : « [Un officier] annonça que le cavalier était indemne, mais que le cheval avait les reins brisés. À cette nouvelle, Anna se laissa choir sur sa chaise.²³⁶ » Le mouvement est aussi physique, il va vers le bas : elle se *laisse choir*, littéralement. Inconvenante, elle ne s'appartient plus. Là, devant le gratin et devant Karénine. Vronski et Anna tombent désormais ensemble. Leur descente est amorcée. Plusieurs conséquences découlent de cet événement, dont l'aveu brutal d'Anna à son mari, au retour de la course. Anna continue de tomber, tout tombe. Ses paroles tombent, comme un couperet, sans qu'elle puisse les retenir :

²³⁴ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.226.

²³⁵ *Ibid*, p.225.

²³⁶ *Ibid*, p.237.

« J'ai beau vous écouter, c'est à lui que je pense. Je l'aime, je suis sa maîtresse ; je ne puis vous souffrir, je vous crains, je vous hais... Faites de moi ce que vous voudrez.²³⁷ »

Le seul témoin de cette aventure sera, par la suite, la douleur. Comme une brèche dans l'amour. Comme si les amoureux s'étaient postés, à nouveau, devant le vide et que l'amour tombait avec eux. Badiou parle de *péril du vide* ou d'*inconsistance*.²³⁸ « Ce que Heidegger nomme le souci de l'être, et qui est l'extase de l'étant, peut aussi bien s'appeler : l'angoisse situationnelle du vide, la nécessité d'y parer²³⁹ », développe-t-il. Pourtant, en proie « à l'errance du vide²⁴⁰ », les fréquentations d'Anna et de Vronski se consolident et plusieurs entretiens ont lieu entre eux. Il est question de l'avenir de leur amour, d'une « garantie de consistance²⁴¹ ». Tolstoï déploie les méditations des protagonistes. Quelle est la meilleure chose à faire ? Vronski réfléchit :

Jusqu'ici ses rapports avec Anna, son mari et la société étaient entrés dans le cadre des principes admis et reconnus. Anna s'étant donnée à lui par amour avait droit à tout son respect autant et plus que si elle eût été son épouse légitime [...]. Quant à la conduite à tenir envers son mari, rien n'était plus clair ; du jour où Anna l'avait aimé, lui Vronski, ses droits sur elle lui semblaient imprescriptibles. Le mari n'était plus qu'un personnage inutile et gênant [...].²⁴²

Mais ce n'est pas si simple. Anna est enceinte de Vronski. Karénine ne veut pas plier. Et même s'il pliait, Anna admet ne pas avoir « la force de sacrifier à son amant ni son fils ni sa situation dans le monde²⁴³ ». Vronski doit donc convaincre Anna que seul le divorce donnera à leur amour un plein épanouissement. Question de vie ou de mort. Le divorce, c'est le saut à faire s'ils ne

²³⁷ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, pp.239-240.

²³⁸ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, *Op. cit.*, p.109.

²³⁹ *Ibid*, p.109.

²⁴⁰ *Ibid*, p.109.

²⁴¹ *Ibid*, p.109.

²⁴² TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.341.

²⁴³ *Ibid*, p.351.

veulent pas *re-tomber*. Le saut n'est pas comme la chute. Le saut repose sur une décision ; la chute est un état lent, soumis à des variables incontrôlables.

Les événements se succèdent. Après maintes réticences, Karénine se montre prêt à accorder le divorce ; Vronski refuse une mission sérieuse et se prépare à emporter Anna en Italie ; Anna met au monde Annie. « Un mois plus tard, Alexis Alexandrovitch [Karénine] restait seul avec son fils, tandis qu'Anna partait pour l'étranger en compagnie de Vronski, après avoir résolument renoncé au divorce²⁴⁴ », écrit Tolstoï pour clore la quatrième partie. Faut-il y lire la décision finale d'Anna, celle de se ranger du côté de la faiblesse ? Anna fonde ainsi son existence. « Non, quelque effort qu'elle fit, elle ne pourrait jamais dominer sa faiblesse²⁴⁵ », pense-t-elle. Avec cette perception, « [j]amais elle ne connaîtrait l'amour dans sa liberté, elle resterait toujours la femme criminelle, constamment menacée d'être surprise, trompant son mari avec un homme dont elle ne pourrait jamais partager la vie²⁴⁶ ».

²⁴⁴ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.478.

²⁴⁵ *Ibid*, p.328.

²⁴⁶ *Ibid*, pp.328-329.

2.4 L'enfer

La vie ne peut être paisible pour moi.²⁴⁷

HUBERT AQUIN

Décidément, Anna ne se facilite pas les choses dans cette société divisée en clans, réglée par des conventions sociales strictes, où la raison est généralement plus forte que la passion. Avant même que ne soit confirmée au grand jour la relation entre Anna et Vronski, l'indifférence – le froid – avait commencé à se répandre. Pour préserver sa femme du pire, Karénine, poussé par la « responsabilité morale²⁴⁸ », avait un plan tout réfléchi : « Je dois lui faire sentir ce qui suit : 1° la signification et l'importance de l'opinion publique ; 2° le sens religieux du mariage ; et si besoin est : 3° les malheurs qui peuvent rejaillir sur son fils ; 4° ceux qui peuvent l'atteindre elle-même.²⁴⁹ » Un scandale se préparait :

La plupart des jeunes femmes, jalouses d'Anna qu'elles étaient lasses d'entendre toujours traiter de " juste ", voyaient sans déplaisir leurs prédictions vérifiées et n'attendaient que la sanction de l'opinion publique pour l'accabler de leur mépris ; elles tenaient déjà en réserve la boue qu'elles lui jetteraient quand le moment serait venu.²⁵⁰

Le monde force à vivre dans le mensonge, ce qui va à l'encontre de la nature d'Anna.²⁵¹ Selon Vronski, pour mettre fin à ce mode de vie inhabituel, Anna doit quitter son mari et unir son

²⁴⁷ AQUIN, Hubert. *Journal, 1948-1971*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 1992, p.234.

²⁴⁸ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.163.

²⁴⁹ *Ibid*, p.164.

²⁵⁰ *Ibid*, p.197.

²⁵¹ *Ibid*, p.331.

existence à la sienne.²⁵² Pourquoi alors Anna, si près du but, renonce-t-elle au divorce ? Parce que *le monde*, c'est d'abord Karénine :

Je suis une méchante femme, une femme perdue, pensait-elle, mais je hais le mensonge, tandis que *lui* en fait sa nourriture. Il sait tout, il voit tout ; et cependant il péroré avec le plus grand calme ; qu'a-t-il dans le cœur après cela ? J'aurais quelque respect pour lui s'il me tuait, s'il tuait Vronski. Mais non, ce qu'il préfère à tout, c'est le mensonge, ce sont les convenances.²⁵³

Veut-elle se punir de sa mauvaise conduite, identifiée par tous ? Anna n'a pas vécu à la bonne époque. Elle porte très bien son nom : elle est essentiellement *ana-chronique*.

Il n'est pas donné le grand amour. Les autres le rappellent à l'héroïne à chaque seconde. Certains ont des intérêts à défendre, leur fierté à sauver. Une longue méditation de Karénine, à la troisième partie du roman, montre bien qu'Anna demeure à la merci des événements. « Il faut qu'elle soit malheureuse ; mais moi qui ne suis pas coupable, je ne dois pas souffrir²⁵⁴ », accuse le mari trompé. Karénine ne doit résolument montrer aucun signe de faiblesse. Quoiqu'il en soit, c'est la honte²⁵⁵ qui déciderait d'Anna, car *le monde jugeait le mal nécessaire*²⁵⁶ : « Le monde tel qu'il est entretient avec l'homme tel qu'il pourrait être un conflit permanent d'où naissent tous les vices et toutes les souffrances qui accablent l'humanité.²⁵⁷ »

²⁵² TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.213.

²⁵³ *Ibid*, p.234.

²⁵⁴ *Ibid*, p.317.

²⁵⁵ *Ibid*, p.468.

²⁵⁶ *Ibid*, p.468.

²⁵⁷ FINKIELKRAUT, Alain. *Op. cit.*, p.111.

« Dans le monde, c'est l'enfer !²⁵⁸ » sont les paroles de Vronski pour décrire les « tortures morales²⁵⁹ » qu'Anna doit subir à Pétersbourg, lors d'un court séjour là-bas. Il faut le dire, les beaux jours des amoureux adviennent lorsqu'ils se retrouvent en dehors de Pétersbourg et de Moscou, c'est-à-dire en Italie et à la maison de campagne de Vozdvijenskoié. À l'écart du monde, ils peuvent « être comme mari et femme²⁶⁰ ». Être eux-mêmes tout en *étant comme*. Être *comme* : jouer à être quelqu'un d'autre. Réalité crue, dure à encaisser pour l'identité des sujets. Délivrés – à moitié –, exubérants, Anna et Vronski vivent des moments à leur image : « Cette première période de délivrance morale et de retour à la santé fut pour Anna une époque de joie exubérante.²⁶¹ » Cependant, ce temps favorable sera éphémère. Ils devront, un jour ou l'autre, replonger, revenir en ville, *re-tomber* : « Malgré son expérience du monde, Vronski tombait dans une étrange erreur : lui qui, mieux que personne, devait comprendre que la société leur resterait fermée, il se figura par un bizarre effet d'imagination que l'opinion publique, revenue d'antiques préjugés, avait dû subir l'influence du progrès général.²⁶² » Les mots qu'emploie Tolstoï, à la cinquième partie, concernent la chute : *réhabiliter*, *relever*. Relever qui, relever quoi ? Relever Anna ? Encore faudrait-il qu'on la considère *tombée*, ce que Vronski refuse de voir, lors d'une discussion avec sa belle-sœur, Varia :

— [...] Tu veux que j'aille la voir, que je la reçoive chez moi pour la réhabiliter dans la société ? En toute franchise, je ne puis le faire. Mes filles grandissent, je suis forcée à cause de mon mari de vivre dans le monde. Supposons que j'aille chez Anna Arcadiévna, je ne puis l'inviter chez moi ou je dois tout au moins m'arranger pour qu'elle ne rencontre pas

²⁵⁸ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.673.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.673.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.478.

²⁶¹ *Ibid.*, p.506.

²⁶² *Ibid.*, p.572.

dans mon salon des personnes autrement disposées que moi. N'est-ce pas de toute façon la blesser ? Je me sens impuissante à la relever...

— Mais je n'admets pas un instant qu'elle soit tombée, et je ne voudrais pas la comparer à des centaines de femmes que vous recevez, interrompit Vronski en se levant, car il comprenait que Varia avait dit son dernier mot.²⁶³

Le monde l'a vue tomber. C'est devant le monde qu'Anna est tombée. Mais de qui parle-t-on au juste lorsque l'on évoque *le monde* ? Quelques visages apparaissent dans ce passage du roman :

Vronski s'arrêta et promena machinalement ses regards autour de lui, moins soucieux que jamais de la scène, du bruit et de ce troupeau bigarré de spectateurs entassés dans la salle. C'étaient les mêmes dames dans les loges et les mêmes officiers dans les arrières-loges, les mêmes femmes bariolées, les mêmes uniformes et les mêmes redingotes, la même foule malpropre au paradis ; et dans cette salle comble une quarantaine de personnes, tant dans les loges qu'aux premiers rangs des fauteuils d'orchestre, représentaient seules le « monde ».²⁶⁴

C'est un soir d'abonnement à l'Opéra et tout Pétersbourg s'est déplacé. Ce soir-là constitue un événement supplémentaire éprouvant pour l'amour d'Anna et de Vronski, puisque chacune des épreuves de cette course à obstacles affecte aussitôt l'amour. Les gens auront beau dire ce qu'ils voudront, mais ce soir-là, Anna sort au théâtre, « en toilette décolletée dont la soie claire se rehauss[e] de velours, tandis qu'une mante de dentelle [fait] ressortir l'éclatante beauté de sa tête²⁶⁵ ». Vronski tente de la dissuader de s'y rendre, en vain :

Je ne me repens en rien de ce que j'ai fait ; non, non et non ; si c'était à recommencer, je recommencerais. Il n'y a qu'une chose qui compte pour vous et moi, c'est de savoir si nous nous aimons. Le reste est sans valeur. Pourquoi vivons-nous ici séparés ? Pourquoi ne puis-je aller où bon me semble ?... Je t'aime et tout m'est égal si tu n'as pas changé à mon égard [...].²⁶⁶

²⁶³ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.573-574.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.590-591.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.587.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp.587-588.

Anna est déterminée à affronter le monde. Quelle idée ! « Il se trouve que le moi et le bien, autrement dit, le moi et la morale, s'entremêlent de façon inextricable²⁶⁷ », propose Taylor. Or, *Anna Karénine* est l'œuvre littéraire morale par excellence. L'aventure à l'Opéra est évidemment désastreuse. La foule ne manque pas de rappeler à Anna qu'elle n'est qu'une femme immorale, « qu'une pécore²⁶⁸ », et qu'elle ne peut agir comme elle le désire. « Ce que nous perdons constamment de vue, dit Taylor, c'est qu'être un moi ne se sépare pas du fait d'exister dans un espace de questions morales, qui ont rapport à l'identité et à la façon dont on doit être. C'est être capable de déterminer sa situation dans cet espace, être capable de l'habiter, d'être une perspective en lui.²⁶⁹ » En somme, Tolstoï entérine l'idée de Finkielkraut, soutenant le fait que les êtres sont internés dans leur identité sociale²⁷⁰, jusqu'à frôler la folie ou parfois, carrément, jusqu'à devenir fous. Pour sortir du cauchemar, il vaut mieux sortir du monde, quitter Pétersbourg, ou Moscou où c'est pire encore – « espèce de marécage dans lequel on s'embourbait moralement²⁷¹ ». Le lendemain de l'Opéra, Anna et Vronski retournent à Vozdvijenskoïé, dans cet espace où il est possible de remettre l'existence en perspective.

²⁶⁷ TAYLOR, Charles. *Op. cit.*, p.15

²⁶⁸ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.594.

²⁶⁹ TAYLOR, Charles. *Op. cit.*, p.152.

²⁷⁰ FINKIELKRAUT, Alain. *Op. cit.*, p.98.

²⁷¹ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.769.

2.5 L'être fatigué

L'être fatigué est sur le point de mourir.²⁷²

ROLAND BARTHES

Il faut désormais retenir un fait constitutif : l'amour n'est pas à toute épreuve. Dans *Anna Karénine*, il est réduit à la matérialité de la chute, à la physiologie des lieux, aux exigences morales de la société. Comme n'importe quel *objet* qui aurait à recevoir une certaine forme d'érosion – un savon, un tissu, un rivage –, l'amour s'use, se fatigue. Par le fait même, les difficultés se multiplient, jusqu'à ravir l'essentiel. Est-ce à dire que l'on n'aime pas l'être aimé si les difficultés de l'amour envahissent l'amour lui-même ? Anna demande à Vronski : « Que suis-je ? Une femme perdue, une pierre à ton cou. Je ne veux pas te tourmenter davantage. Tu ne m'aimes plus, tu en aimes une autre, je te débarrasserai de moi.²⁷³ » Anna dit qu'elle ne « dominera jamais sa faiblesse²⁷⁴ ». Elle demeure au sol de peur de s'élever, de peur de tomber, d'avoir le vertige. « Avoir le vertige c'est être ivre de sa propre faiblesse. On a conscience de sa faiblesse et on ne veut pas lui résister, mais s'y abandonner. On se soûle de sa propre faiblesse, on veut être plus faible encore, on veut s'écrouler en pleine rue aux yeux de tous, on veut être à terre, encore plus bas que terre²⁷⁵ », écrit Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. Anna est une personne vulnérable, cela ne fait aucun doute. Dès la première partie, peu après sa rencontre en wagon, elle déclare avoir « tout le temps envie de pleurer²⁷⁶ ». L'avènement de

²⁷² BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p.131.

²⁷³ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.785.

²⁷⁴ *Ibid*, p.328.

²⁷⁵ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, *Op. cit.*, p.118.

²⁷⁶ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.112.

l'amour dans sa vie cause chez elle une perte de tranquillité qu'elle seule peut arriver à regagner, en allouant de grands efforts. Vronski pressent pour eux « [le] plus heureux ou [le] plus [infortuné]²⁷⁷ » destin. Bonheur rime avec infortune et ce n'est que le début de leur liaison.

Anna reste difficile à cerner. On ne sait plus que penser. Est-elle triste ? Est-elle malade ? Elle se terre, elle cache tout – Vronski ne cache rien –, croyant en son for intérieur que « [m]ieux vaut se taire²⁷⁸ ». Serait-ce là la cause de tous les problèmes ? Le mutisme d'Anna serait-il « un principe de maladie auquel on ne [peut] porter remède²⁷⁹ » ? En réalité, plus le récit avance, plus Tolstoï donne accès aux pensées d'Anna, jamais révélées, jamais traduites en mots. Plus le lecteur y accède et moins elle les partage avec ceux qui sont concernés. Son esprit tournoie dans un cercle vicieux. « J'ai revu Vronski et me suis tue. Au moment où il s'en allait, j'ai voulu tout lui dire, mais j'y ai renoncé parce qu'il eût sans doute trouvé étrange que je ne me sois point expliquée dès l'abord. Pourquoi, voulant parler, ai-je néanmoins gardé le silence ?²⁸⁰ », jongle-t-elle. À l'intérieur, Anna se dédouble, elle n'est pas bien. Pour elle, « tout est tourment²⁸¹ ». Faut-il se figurer la folie ? « [Se tenir] les cheveux à deux mains et les [tirer] des deux côtés de la tête²⁸² » lorsqu'on réfléchit, est-ce cela la folie ? Toujours est-il qu'Anna se sait perturbée et elle l'écrit à Vronski dans un billet : « Je suis malade et malheureuse.²⁸³ »

²⁷⁷ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, , p.159.

²⁷⁸ *Ibid*, p.326.

²⁷⁹ *Ibid*, p.229.

²⁸⁰ *Ibid*, p.322.

²⁸¹ *Ibid*, p.213.

²⁸² *Ibid*, p.323.

²⁸³ *Ibid*, p.394.

J'y suis : dans *Anna Karénine*, l'amour est présenté comme une maladie. Comme un démon. Une bête dans l'imagination. Le mal et ses vices. La souffrance. La jalousie, dont Anna est atteinte. L'héroïne malade « se ligote [elle]-même²⁸⁴ ». Non seulement Anna se fatigue, mais tout, autour, s'épuise aussi. Cela se voit dans les gestes, dans les paroles, dans les corps :

La fatigue du partenaire n'est plus la distance qui fait peur, mais l'affaissement soudain qui brouille ou qui ravage les traits. Quand il est gagné par l'épuisement, le visage aimé s'absente et me laisse là « comme un déchet », sans que je puisse rien faire contre cet abandon. La fatigue, en revanche, s'exhibe comme un symptôme sur le visage que je n'aime plus : ce n'est pas une fuite ou un retrait, c'est une marque visible.²⁸⁵

Dans ce laisser-aller – dans ce *laisser-tomber* –, on en vient fatalement à espérer la mort. La douleur s'intensifie. L'accouchement d'Annie laisse poindre chez Anna, pour la première fois de façon explicite, un désir de mourir. Une scène de dédoublement la montre, devant Karénine, fiévreuse, affaiblie, confuse, effrayée :

— Attends, tu ne sais pas... attendez, attendez... Elle s'arrêta, cherchant à rassembler ses idées. Oui, oui, oui, voilà ce que je voulais dire. Ne t'étonne pas, je suis toujours la même... Mais il y en a une autre en moi, dont j'ai peur. C'est elle qui l'a aimé, « lui », et je voulais te haïr, mais je ne pouvais oublier celle que j'étais autrefois... Maintenant je suis moi tout entière, vraiment moi, pas l'autre. Je meurs, je sais que je meurs, demande-le-lui. Je m'en rends compte moi-même : les voilà, ces poids terribles aux mains, aux pieds, aux doigts. Mes doigts, il sont énormes !... Mais tout cela finira vite...²⁸⁶

Pour la première fois, Tolstoï évoque aussi la morphine, les médecins ayant administré quelques doses à Anna, prise par une fièvre puerpérale et d'un grand délire. De plus, contrairement à ce que le lecteur aurait aimé s'imaginer, ce n'est pas Vronski qui est au chevet d'Anna mais son mari, qui a balayé l'amant. Vronski « se rappelait avec horreur le moment ridicule et odieux où

²⁸⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, p.48.

²⁸⁵ FINKIELKRAUT, Alain. *Op. cit.*, p.60.

²⁸⁶ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.454.

Alexis Alexandrovitch [Karénine] lui avait découvert le visage, tandis qu'il le cachait de ses mains²⁸⁷ ». Cette fâcheuse situation ajoute une nouvelle dimension au roman. Est-ce là un duel – métaphorique – entre Vronski et Karénine qui se tient sous nos yeux ? Si tel est le cas, Vronski en sort perdant. Les rôles sont soudainement intervertis :

Le mari trompé, ce triste personnage qu'il avait considéré comme un obstacle accidentel et parfois comique à son bonheur, venait d'être élevé par « elle » à une hauteur qui inspirait le respect, et, au lieu de paraître ridicule, s'était montré simple, grand et généreux. [...] Vronski ne pouvait se le dissimuler ; il sentait la grandeur, la droiture de Karénine et sa propre bassesse ; ce mari trompé apparaissait magnanime dans sa douleur, tandis que lui-même se jugeait petit et misérable.²⁸⁸

Le ressentiment s'empare maintenant de Vronski. La honte, la peur, la mort guettent. Abandonnant lâchement Anna dans sa maladie, l'amoureux retourne chez lui. Dans sa torpeur, ses idées tournent et s'embrouillent : « Que m'arrive-t-il ? Deviendrais-je fou ? se demanda-t-il. Peut-être. Pourquoi devient-on fou et pourquoi se donne-t-on la mort ?²⁸⁹ » D'importantes questions existentielles sont ici soulevées. Tout le roman est construit autour de ces interrogations. Quelques lignes plus bas, l'auteur fournit une réponse : « C'est ainsi qu'on devient fou, c'est ainsi qu'on se donne la mort... se répétait-il. Pour s'épargner la honte, ajouta-t-il lentement.²⁹⁰ » À ce moment précis, sa vie se réduisant à « bonheur perdu, avenir impossible, honte écrasante²⁹¹ », Vronski, poussé par cette difficulté à aimer, presse la détente de son revolver et se commet dans le désir de mourir. Ce geste désespéré s'avère une tentative de suicide ratée de laquelle découle le refus d'Anna de revoir Vronski. Atteinte d'une maladie des

²⁸⁷ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.457.

²⁸⁸ *Ibid*, p.457.

²⁸⁹ *Ibid*, p.459.

²⁹⁰ *Ibid*, p.459.

²⁹¹ *Ibid*, p.459.

nerfs²⁹², Anna se retrouve donc sous le même toit que Karénine, avec qui elle ne peut vivre plus longtemps :

— On prétend, déclara-t-elle soudain, que certaines femmes aiment jusqu'aux vices des hommes. Eh bien, moi, je hais en lui sa vertu ! Je ne puis plus vivre avec lui : sa seule vue me met hors de moi. Non, je ne puis plus, je ne puis plus vivre avec lui. Que faut-il que je fasse ? J'ai été malheureuse et j'ai cru qu'on pouvait l'être davantage, mais ceci dépasse tout ce que j'avais pu imaginer. Conçois-tu que le sachant bon, parfait, et sentant toute mon infériorité, je le haisse néanmoins ? Oui, sa générosité me l'a fait prendre en haine. Il ne me reste qu'à...

Elle voulait ajouter : mourir, mais son frère ne la laissa pas achever.²⁹³

C'est « la mort qui arrive quand on a peur de mourir²⁹⁴ ». L'être est fatigué. Mais de quelle mort a-t-on peur dans *Anna Karénine* ? La mort de l'amour ? Sans nul doute. On pourrait certainement affirmer que « [c]e sont ceux qui ont peur de la mort qui se tuent » et que « plus on la craint [la mort], plus on l'engendre²⁹⁵ ». Oui, à trop vouloir empêcher la fin de l'amour, Anna tue l'amour ; l'amour se meurt. « Au bord extrême de l'abîme²⁹⁶ », comme « un sauteur empêché de sauter²⁹⁷ », Anna est faible. Stiva veut la comprendre et l'inciter à changer d'avis au sujet du divorce, ce qui *résoudrait*, selon lui, *tout*²⁹⁸, mais Anna se fait un « devoir » de ne pas « pouvoir » (survivre)²⁹⁹ :

²⁹² TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.469.

²⁹³ *Ibid.*, p.469.

²⁹⁴ RIVARD, Yvon. *Op. cit.*, p.98.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.101.

²⁹⁶ BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1966, p.179.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.179.

²⁹⁸ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.471.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.470.

— Mais permets...

— Tu ne saurais comprendre. Je sens que je me suis précipitée la tête première dans un abîme, et que je ne « dois » pas me sauver. Et je ne le « puis » pas non plus.

— Tu verras que nous t'empêcherons de tomber. Je te devine : tu ne peux prendre sur toi d'exprimer tes sentiments, tes désirs.

— Je ne désire rien, sinon que tout cela finisse.³⁰⁰

Stiva aurait dû dire : *Nous t'empêcherons de re-tomber*. Par ailleurs, après une première chute, c'est sauter qu'il faut. Le décider ouvertement : *sauter ou mourir*.³⁰¹ « Le saut devient, non pas le sacrifice de la pensée, mais son épanouissement³⁰² », développe Yvon Rivard. Cependant, l'héroïne ne veut pas tenir compte de cette idée. Elle résiste comme si le saut – autrement dit, le choix – était plus inquiétant qu'une lente chute. Elle refuse de se confier, pas même à son amie Dolly. Quand elle répète, comme une formule magique, « nous reparlerons de cela plus tard³⁰³ », il faut entendre « nous ne reparlerons *jamais* de cela ». « Tout dépend d'Anna.³⁰⁴ » D'un côté, elle pâtit des événements ; de l'autre, elle s'obstine « à ne *rien* voir³⁰⁵ ». Puis, elle s'énervé, divague, se gorge de morphine ou d'opium. *Jamais* elle ne connaîtra l'amour dans sa liberté, *jamais* elle ne dominera sa faiblesse.³⁰⁶ Devant le vide, Anna ne sautera pas. Elle a peur. Elle va mourir.

³⁰⁰ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.470.

³⁰¹ RIVARD, Yvon. *Op. cit.*, p.95.

³⁰² *Ibid*, p.97.

³⁰³ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.666.

³⁰⁴ *Ibid*, p.674.

³⁰⁵ *Ibid*, p.686.

³⁰⁶ *Ibid*, p.328.

2.6 Seconde et dernière chute

Et qu'est-ce que l'amour, sinon de la mort qui se transmue en vie.³⁰⁷

JEAN BÉDARD

Dès le départ, ma réflexion a cheminé au gré d'une certitude : la vie n'autorise que deux chutes. La première chute, qu'elle que soit sa nature, opère sur l'humain comme un avertissement, après quoi il se voit dans l'obligation de faire des choix conséquents en usant de rationalité ; et la seconde chute – éventuelle, contournable – est fatale lorsqu'elle advient. Autrement dit, la seconde chute n'a pas lieu s'il y a le saut. Toutefois, si la peur du saut domine, il peut arriver que l'existence ne soit vécue que comme une douloureuse traversée.

À ce point de ma démarche, j'arrive à répondre à la question initiale : Quelle est la seconde chute à envisager ? De quoi cette chute est-elle faite ? Représente-t-elle la fin de l'amour ? Symbolise-t-elle le triomphe de la haine et de la mort ? Incarne-t-elle la perte morale ? Je risque une idée : la seconde chute d'Anna concrétise la perte totale de toute raison. Elle ne parvient pas à rationaliser pour se préparer au saut ultime, c'est-à-dire le divorce. Sa dernière chute est à l'image de cette grande quête d'amour qu'elle a menée avec passion, exempte de rationalité. Anna n'est plus, à la fin, que *passion pure*³⁰⁸. C'est une mort passionnée, irrémédiable – inconcevable de la rater –, qui la caractérise. L'amour qu'impose *le monde* est matériel ; celui

³⁰⁷ BÉDARD, Jean. *Le Pouvoir ou la Vie. Repenser les enjeux de notre temps*, Montréal : Fides, 2008, p.282.

³⁰⁸ La *passion pure* d'Anna s'oppose à la *raison pure* de Levine, personnage aux traits kantien. La huitième partie du roman n'est d'ailleurs consacrée qu'à une longue réflexion rationnelle de Levine, Anna se suicidant à la fin de la septième partie. Par conséquent, je n'analyserai pas la dernière partie du livre, m'arrêtant à la mort d'Anna.

qu'elle imagine Anna est évanescent, spirituel, supérieur. Il n'est pas étonnant qu'elle ne parvienne pas à trouver sa véritable place. Si l'amour qu'elle porte en elle doit être mis en boîte, alors il vaut mieux mourir. « [L]'idée de perdre son amour lui [étant] intolérable³⁰⁹ », Anna doit quitter ce monde. Les souffrances d'Anna et de Vronski n'ont cessé de se creuser, comme les rides sur un visage. Anna est de plus en plus jalouse, nerveuse ; Vronski ressent nouvellement « le besoin d'affirmer son indépendance³¹⁰ ». *Je* est devenu *autre* : Anna s'est perdue. Quant à Vronski, il est revenu à lui. Un amour *poétique*³¹¹ n'est plus guère envisageable. Cette femme, anachronique, était définitivement destinée à une vie plus intense. La voilà donc maintenant confinée à des crises de folie, à expédier, au moindre prétexte, des billets qu'elle ne relit pas, incohérents, à Vronski, où qu'il se situe :

Annie est gravement malade, le médecin redoute une inflammation. Je perds la tête toute seule. La princesse Barbe n'est qu'un embarras. Je t'ai attendu en vain avant-hier, puis hier; en désespoir de cause je t'envoie un messenger pour savoir ce que tu deviens. Je serais venue moi-même si je n'avais pas craint de t'être désagréable. Donne une réponse quelconque afin que je sache à quoi m'en tenir !³¹²

Tous deux ne maîtrisent pas « [l']esprit de lutte³¹³ » qui s'est dressé en eux. Ils ne résistent plus à la tentation de tout détruire et de s'autodétruire, ils déjouent la mort en la devançant.³¹⁴

³⁰⁹ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.508.

³¹⁰ *Ibid*, p.690.

³¹¹ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.13.

³¹² TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, pp.710-711.

³¹³ *Ibid*, p.748.

³¹⁴ RIVARD, Yvon. *Op. cit.*, p.9.

D'une certaine façon, Vronski niche également, bien malgré lui, dans le *laisser-tomber*. La situation du couple persiste, insoutenable : « J'ai essayé tous les moyens, murmura-t-il en serrant les dents, il ne me reste plus que l'indifférence.³¹⁵ » Telle est l'amorce de sa seconde et dernière chute à lui : l'indifférence. Quant à Anna, « [l]a mort lui apparut alors comme l'unique moyen de punir Vronski, de reconquérir son amour, de triompher dans la lutte que le malin esprit qui s'était logé dans son cœur menait avec cet homme³¹⁶ ». Tolstoï décrit la confusion d'Anna sur plusieurs pages. Elle a ingéré sa dose accoutumée d'opium, puis une seconde dose. Les minutes s'écoulaient lentement. Ses pensées paraissent denses, nébuleuses : « Mais voyons, me suis-je coiffée aujourd'hui ? Oui, fit-elle en portant les mains à sa tête, mais quand donc ? Je ne m'en souviens plus.³¹⁷ »

La fin sonne, éloquente. Sur les traces de Vronski, Anna passe d'abord chez Dolly où elle s'empêtre difficilement dans ses mensonges, croyant toujours que *mieux vaut se taire*. Elle remonte dans sa calèche et assiste au spectacle de la rue et des passants. Les dernières pages constituent un émouvant monologue silencieux. Le lecteur accompagne littéralement l'héroïne, qui l'avait à priori séduit, dans sa descente. C'est ainsi, l'âme à découvert, comme nue devant une foule, qu'Anna tire les grandes conclusions de son existence. Elle songe qu'au fond, « [p]ersonne ne [la] connaît, pas même [elle-même]³¹⁸ ». Sous l'impulsion du moment, elle décide de se rendre à la gare la plus proche, la gare de Nijni, pour prendre le premier train, celui de huit heures deux minutes, qui la conduirait à la campagne, jusqu'à Vronski, à qui elle pense : « Jusqu'au moment

³¹⁵ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.793.

³¹⁶ *Ibid*, p.791.

³¹⁷ *Ibid*, p.795.

³¹⁸ *Ibid*, p.801.

de notre liaison, nous allions l'un au-devant de l'autre, maintenant c'est en sens inverse que nous marchons. [...] S'il ne m'aime plus, s'il ne se montre bon et tendre envers moi que par devoir, ce sera l'enfer ; je préfère encore sa haine. Nous en sommes là ; il y a longtemps qu'il ne m'aime plus, et là où finit l'amour, commence le dégoût...³¹⁹ » Les associations sémantiques sont claires : le devoir, c'est l'enfer et l'enfer, c'est *le monde*. Donc, selon elle, si Vronski a rejoint le monde, c'est peine perdue.

Finalement, elle s'attaque aux autres, qui l'ont fabriquée comme *sujet d'amour* et qui ont façonné sa façon de considérer philosophiquement l'amour. *Le monde* a pris part aux événements majeurs de sa vie. Elle regarde maintenant, de sa calèche, les gens, « une foule de gens qui tous se haïssent les uns les autres³²⁰ ». Elle leur jette des regards d'aversion et les juge : « Ne sommes-nous pas tous jetés sur cette terre pour nous haïr et nous tourmenter les uns les autres ?³²¹ » Et sur cette triste note, se dégage la difficulté d'aimer. « D'aimer et de haïr tout à la fois !³²² » Triste, triste le constat final de l'existence par la belle Anna : « [M]a vie, de quelque manière que je me la représente, ne peut être que douleur ; nous sommes tous voués à la souffrance, nous le savons et cherchons à nous le dissimuler d'une manière ou d'une autre. Mais lorsque la vérité nous crève les yeux, que nous restera-t-il à faire ?³²³ » La seconde et dernière chute d'Anna Karénine se termine, quelques instants plus tard, sous le second wagon du train de huit heures deux minutes à la gare de Nijni, après un moment d'hésitation.

³¹⁹ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.804.

³²⁰ *Ibid*, p.804.

³²¹ *Ibid*, p.805.

³²² *Ibid*, p.806.

³²³ *Ibid*, p.807.

Dans son essai *Le rideau*, Kundera relève la beauté de la mort d'Anna Karénine. Tolstoï réussit la *prose d'un suicide*, ce qui est, selon le romancier et essayiste tchèque, une grande prouesse.³²⁴ Il se demande aussi : « Pourquoi Anna Karénine se suicide-t-elle ?³²⁵ » Dans ce cas-ci, doit-on réellement considérer le suicide comme une vengeance amoureuse ? N'est-ce pas plutôt le signe qu'Anna est épuisée de ce rythme de vie – qui n'est pas la sienne – et qu'elle cède, contre toute espérance, à la fatigue ? « Le suicide d'amour serait-il une humeur un peu poussée ?³²⁶ », cogite, de son côté, Barthes. Ou encore, l'expression de la faiblesse d'Anna ? Barthes poursuit : « Pour Werther, au contraire, le suicide n'est pas une faiblesse, puisqu'il procède d'une tension. [...] L'amour-passion est donc une force (« cette violence, cette tenace, cette indomptable passion »).³²⁷ » Dans un même ordre d'idées, Yvon Rivard expose d'intéressantes notions philosophiques sur la tension qui existe entre le désir de vivre et le désir de mourir :

Selon Héraclite, tout ce qui existe est le résultat d'une tension nécessaire entre des forces contraires : « Ce qui est contraire est utile et c'est de ce qui est en lutte que naît la plus belle harmonie ; tout se fait par discorde. » Il y a peu et peut-être pas de théorie de la création qui échappe à cette loi : qu'il s'agisse du passage de l'informe à la forme, du vide à l'être, de l'immobilité au mouvement, tout ce qui surgit, apparaît, n'a pu le faire qu'en s'arrachant à cela qui lui résistait ou en s'appuyant précisément sur cela, de sorte que « l'ennemi » est nécessaire, que ce qui est combattu, nié, est ce qui donne vie. Mais cette même loi signifie aussi que tout ce qui apparaît doit disparaître pour que quelque chose réapparaisse, semblable et différente. Autrement dit, toute création est une lutte constante entre la forme et l'informe, entre le désir de vivre (la partie veut se singulariser, se détacher du tout) et celui de mourir (la partie veut retourner au tout, s'y fusionner, à la fois par fatigue et par désir d'une vie plus intense).³²⁸

³²⁴ KUNDERA, Milan. *Le rideau*, Op. cit., p.38.

³²⁵ *Ibid*, p.35

³²⁶ BARTHES, Roland. Op. cit., p.202.

³²⁷ *Ibid*, p.99.

³²⁸ RIVARD, Yvon. Op. cit., pp.53-54.

Il en a été ainsi de l'existence d'Anna Karénine : elle désirait vivre l'amour intensément, avec force et exubérance, mais la fatigue et ce désir de mourir toujours grandissant ont eu raison de sa vie.

Bien que la mort d'Anna apparaisse comme une évidence – parce qu'elle voit un homme écrasé sous un train le jour de sa rencontre avec Vronski, parce qu'elle l'aperçoit en rêve, parce qu'elle la désire –, elle demeure tout à fait saisissante. En effet, la mort d'Anna surgit violemment, à la fin de la septième partie du roman. Fidèle au lieu de rencontre – ou lieu de la naissance de l'amour –, se mutant alors en lieu de mort, Anna rend hommage, en quelque sorte, à Vronski, à cet instant où ils se sont *reconnus*. J'ose croire toutefois qu'elle est effrontément infidèle à l'événement amoureux, puisque le vide a, depuis un certain temps, réintégré son corps. En réalité, ce qu'Anna n'ose pas s'avouer à elle-même, c'est qu'elle n'aime probablement plus, au sens large du mot *aimer*. C'est ce qui est tragique. Et puisque celui qui n'aime pas n'existe pas, Anna n'existe plus. Elle ne ressent plus la vie. La mort est la seule et unique issue au néant. Elle va plonger, tête première, dans ce vide géant, éternel.

Pour marcher au bord du vide, comme le ferait un funambule, il faut un équilibre hors du commun. Dans *Anna Karénine*, Tolstoï ne désigne aucun juste milieu entre la facilité et la difficulté, la faiblesse et la force, le calme et l'angoisse, la passion et la raison. Ce roman n'admet tout simplement pas que l'on puisse vivre sans amour. Si Anna se donne la mort, elle, être symbolisant l'amour dans sa forme la plus dense, c'est que l'amour a disparu de sa vie. Elle

quitte une vie sans amour ou une vie dans laquelle l'amour a été réduit à la matérialité. Ni Vronski, ni Anna ne peuvent survivre dans ces conditions. L'amour qu'Anna a à offrir est tout autre, évanescent, intense, radical. « Un regard objectif constatera que, de même que pour la mort qui est difficile, il n'est pas non plus pour l'amour, difficile, d'élucidation, de solution, ni signe ni chemin qui ait déjà été frayé³²⁹ », écrit Rilke. Mais que faut-il à l'amour pour qu'il ait « un sens incontestable³³⁰ » et poétique, pour qu'il demeure, un tant soit peu, à l'abri des événements ?

En somme, ce qu'il faut à l'amour, c'est l'équilibre au bord du vide et un élan – amoureux, existentiel – pour faire le grand saut.

³²⁹ RILKE, Rainer Maria. *Op. cit.*, p.93.

³³⁰ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.858.

CHAPITRE III

ÊTRE FIDÈLE À L'AUTRE

Les paradoxes de l'amour dans *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera

L'homme est né libre, et partout il est dans les fers.³³¹

ROUSSEAU

L'amour peut naître d'une seule métaphore.³³²

KUNDERA

³³¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Paris : Bordas, 1985, p.60.

³³² KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.18.

CHAPITRE III

ÊTRE FIDÈLE À L'AUTRE

Les paradoxes de l'amour dans *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera

J'entre, accompagnée du livre *L'insoutenable légèreté de l'être* du romancier tchèque Milan Kundera, dans l'ère contemporaine, dans l'amour moderne, amené par l'auteur tantôt comme une faiblesse³³³, tantôt comme un combat³³⁴. L'amour n'est-il qu'un « anachronisme dans notre modernité³³⁵ » ? Certes pas, se demander *qu'est-ce que l'amour* est toujours actuel. Étonnamment, parmi les trois œuvres à l'étude, le texte du vingtième siècle déploie un amour qui l'emporte sur la durée : Tomas et Tereza demeurent les personnages qui enregistrent l'amour le plus persistant. Et pourtant, influencé par une logique politique mesurant maître et esclave, cet amour grandit sous le ciel de Prague, occupé par les avions russes en août 1968. De la pesanteur à la légèreté, de l'aliénation à la liberté, il existe dans ce roman une grande part d'impondérable, car plus il y a de liberté, plus les gestes sont imprévisibles. De nos jours, en vertu de quoi agit-on ? Il y a matière à se demander comment se comporter si l'objectif visé est celui de faire durer l'amour le plus longtemps possible, contre vents et marées. Chose certaine, nous n'en sommes

³³³ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.144.

³³⁴ *Ibid*, p.155.

³³⁵ FINKIELKRAUT, Alain. Op. cit., p.75.

plus à l'époque des grands discours moraux, plus au temps où la famille désignait l'homme ou la femme à marier. D'ailleurs, le mariage n'est guère plus que l'emblème de la tradition. Les individus sont aujourd'hui, grosso modo, raisonnablement libres de choix et d'action. On convoite la liberté. En contrepartie, on peut être totalement libre et ne pas arriver à choisir – si aimer est choisir, si aimer est élire. N'est-ce pas alors la liberté qui devient insoutenable lorsqu'elle prend trop d'expansion ? *L'insoutenable légèreté de l'être* est un plaidoyer pour une liberté mesurée, car, Kundera le développe, il vaut mieux ne pas être ni tout à fait lourd, ni tout à fait léger.

Dans son opuscule *La mer, la limite*, le penseur Thierry Hentsch exprime également l'idée que l'insuffisance de contrainte n'est pas souhaitable :

L'absence de limite est un mauvais espoir dans un monde bardé de clôtures. Car la limite n'est pas clôture et l'absence de limite ne rend pas libre. L'excès n'est pas liberté. En soi, la limite n'exclut pas. Et toute exclusion n'est pas forcément mauvaise. Alors que le besoin de tout inclure – ce besoin malade de réduire toute étrangeté au connu – mène aux exclusions les plus radicales.³³⁶

Au cœur de ma démarche réflexive, je retiens de Thierry Hentsch que *l'absence de limite ne rend pas libre*, que la liberté a besoin de repères, d'idées, de fondements sur lesquels s'appuyer, se construire, se développer. Trop de liberté peut simplement conduire à l'errance.

Dès les premières pages de *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera prend le soin de camper deux concepts, la pesanteur et la légèreté, qui permettent, au fil de l'expérience de lecture, de soupeser la teneur de la liberté en cause. Un dilemme est clairement posé : « Alors, que choisir ? »

³³⁶ HENTSCH, Thierry. *La mer, la limite*, Montréal : Hélio trope, 2006, pp.40-41.

La pesanteur ou la légèreté ?³³⁷ » L'auteur semble exiger du lecteur une préférence, qu'il opte particulièrement pour l'un des deux camps, comme si l'un était bon et l'autre, mauvais. La légèreté, thème récurrent dans l'œuvre de Kundera (notamment dans *La plaisanterie*, *La vie est ailleurs*, *La valse aux adieux*, *Le livre du rire et de l'oubli*), connote quelque chose de positif : « [L']absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi réel et que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants.³³⁸ » Dans cet ordre d'idées, si la légèreté conduit à l'insignifiance, qu'a-t-elle donc de si intéressant ? Il est vrai, à contrario, que la pesanteur n'attire personne. Kundera avance néanmoins que le fardeau peut symboliser le poids qui nous relie à la terre et, conséquemment, au plus authentique accomplissement³³⁹, consentant de cette manière à ce que l'on accède à la liberté. Dans ce sens, la pesanteur est positive, ce qui complexifie le dilemme premier. « La contradiction lourd-léger est la plus mystérieuse et la plus ambiguë de toutes les contradictions³⁴⁰ », conclut Kundera, dans l'indécidabilité, laissant là une controverse suspendue. Tentons donc de démystifier cette question équivoque par l'étude des paradoxes contenus dans le roman d'amour qu'est *L'insoutenable légèreté de l'être*.

D'abord, je m'interrogerai : Pourquoi convoiter la liberté à ce point ? Les réponses restent infinies et justifiées. Liberté d'expression, liberté d'action, liberté d'engagement, liberté de croyance, liberté de choix. Pour ma part, je limiterai la réflexion en jetant un pont entre la liberté et la fidélité, de telle sorte que la quête absolue de la liberté pour l'être humain puisse s'expliquer

³³⁷ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.11.

³³⁸ *Ibid*, p.11.

³³⁹ *Ibid*, p.11.

³⁴⁰ *Ibid*, p.12.

par son désir de déterminer lui-même l'orientation de sa fidélité. Autrement dit, l'être humain veut être libre d'être fidèle ou non, libre d'être fidèle à ce qu'il pointe dans la liste des fidélités possibles. *L'insoutenable légèreté de l'être* est un livre qui expose un large éventail de fidélités – et d'infidélités – et concède à pousser plus loin mes méditations. Être fidèle à qui ? À quoi ? À l'autre ou à l'événement amoureux ? À l'amour philosophique, à l'amour physique ? À la force, à la faiblesse ? Toutes ces interrogations verront apparaître leurs issues puisque je me pencherai sur les paradoxes de la fidélité et de l'amour qui habitent les personnages du roman kundérien, tout d'abord ceux de Tomas et de Tereza et ceux, inévitables bien que secondaires, de Sabina et de Franz.

De plus, je veillerai à démontrer ce que la durée peut apporter à l'amour – la *durée* à la place de l'*absolu*³⁴¹. L'idée de durée, placée près de celle de la fidélité, laisse envisager une nouvelle définition de l'amour. Lorsqu'il affirme que l'amour est une construction durable³⁴², Badiou lance l'hypothèse que l'amour, grâce à la mise en place de structures résistantes au temps, ne peut que croître et garantir, à la fin de la vie, la liberté tant recherchée. Denis de Rougemont, dans *L'Amour et l'Occident*, apporte une nuance à cela en suggérant que la fidélité est aussi une construction³⁴³ et qu'elle peut donc adopter plusieurs visages tout au long de l'existence. Tout est sujet à évolution.

Par l'entremise de ce roman moderne, nous nous éloignons du feu de paille, de l'illusion de liberté qui, croit-on, révèle tout à coup, par l'amour-passion, de grandes vérités à l'homme,

³⁴¹ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.342.

³⁴² BADIOU, Alain et Nicolas TRUONG. *L'éloge de l'amour*, *Op. cit.*, pp.34-35.

³⁴³ DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, *Op. cit.* pp.307-308.

encore souvent attiré par l'aventure³⁴⁴. Au contraire, Kundera échafaude une liberté vivante. Dans *L'amour, roman*, Camille Laurens se demande si l'amour a un avenir³⁴⁵. Avec *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'amour a enfin une longévité.

3.1 La contrainte d'être libre

[S]eule la liberté peut limiter la liberté.³⁴⁶

SARTRE

Comparativement à *Roméo et Juliette* et à *Anna Karénine*, *L'insoutenable légèreté de l'être* met en scène des personnages aux rationalités fortes, qui évaluent constamment les choses de l'amour et de la vie. Kundera présente, à travers les personnages de Tereza, de Tomas, de Sabina et de Franz, les différents versants de l'amour, de la fidélité, de la pesanteur et de la légèreté, jusqu'à dessiner un large spectre de possibilités. Les protagonistes agissent généralement en fonction d'une cohérence qui détermine leur être propre, après avoir pesé les pour et les contre de leur positionnement. Dans cette mécanique, la passion est loin. Tous sont relativement libres – ou libérés des affres de la passion. Et, je crois que la liberté élimine la passion puisque la passion se nourrit de l'interdit. Où est la passion aujourd'hui ? Elle a fait place à la liberté.

³⁴⁴ DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Op. cit., pp.283-284.

³⁴⁵ LAURENS, Camille. Op. cit., p.18.

³⁴⁶ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique* : Cité à la page 7 de l'ouvrage *Qui est l'autre ?* de Robert Misrahi.

Bien que l'être humain, de tous les temps, ne puisse céder facilement à la répression, il semble que la lutte pour la liberté soit une signature de notre époque. Les sociétés contemporaines revendiquent, plus que jamais, l'indépendance, la démocratie. C'est également à l'intérieur de cette dialectique de la liberté que s'élaborent les romans. Tel est le cas, du moins, de *L'insoutenable légèreté de l'être*, situé au cœur du Printemps de Prague. Sommairement, cet événement prônait la libéralisation du système tchécoslovaque. Liberté de presse, liberté d'expression, liberté de circulation dans la vie politique ont alors été mises de l'avant. Le conflit vivra son apogée en août 1968, alors que des troupes soviétiques prennent Prague d'assaut. Dans son livre, Kundera fait clairement référence à ces faits historiques. D'ailleurs, Tereza vit un moment unique « dans les rues à photographier des soldats et des officiers russes dans toutes sortes de situations compromettantes³⁴⁷ ». L'invasion dure sept jours et Tereza les passe là, saisissant l'instant. C'est ce *carpe diem* que l'auteur veut accentuer lorsqu'il ouvre le chapitre vingt-trois de la deuxième partie : « Tous les crimes passés de l'Empire russe ont été perpétrés à l'abri d'une pénombre discrète. La déportation d'un demi-million de Litوانيens, l'assassinat de centaines de milliers de Polonais, la liquidation des Tatars de Crimée, tout cela est resté gravé dans la mémoire sans preuves photographiques, donc une chose indémontrable que l'on ferait tôt ou tard passer pour une mystification.³⁴⁸ » Non seulement Kundera dénonce les méfaits de l'Empire communiste, mais il évoque d'autant plus un processus de transformation, en continuant : « Au contraire, l'invasion de la Tchécoslovaquie, en 1968, a été photographiée,

³⁴⁷ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.89.

³⁴⁸ *Ibid*, p.89.

filmée et déposée dans les archives du monde entier.³⁴⁹ » Le romancier fait aussi allusion au Printemps de Prague lorsque Tomas et Tereza quittent leur pays pour Zurich, suivant une vague d'émigration – réalité survenue alors pour une partie de la population tchécoslovaque. Cependant, eux se résoudront à revenir en terre natale. À son retour, Tomas publiera une lettre ouverte dans un journal et cela lui fera perdre son poste de chirurgien, événement qui aura une incidence directe sur la suite des choses avec Tereza. Le totalitarisme y aura joué pour beaucoup.³⁵⁰

Du coup, tout ce qui a lieu dans leurs vies, pleines de vides, teinte les considérations amoureuses de Tomas et de Tereza. L'absence de liberté qualifie l'amour qui les lie. Tomas n'arrive pas à se satisfaire d'une seule femme alors que Tereza est prise par l'attente et par la jalousie. Pourtant, ils s'imaginent probablement, tous deux à leur façon, qu'ils sont libres : libres d'aimer ou de ne pas aimer, de partir ou de rester, d'être fidèle ou infidèle, de choisir le camp des forts ou le camp des faibles. Or, il n'est pas si aisé d'être libre. Le personnage de Sabina le démontre bien. Il est permis, à première vue, d'associer Sabina à l'amour libre, « celui qui ne se fige pas dans une forme³⁵¹ ». Évidemment, un premier classement s'opère dès les premiers chapitres du roman : Tomas et Sabina – du reste, amant et maîtresse – sont tout de suite accolés à la légèreté alors que Tereza et Franz se partagent la pesanteur, cette dernière transportant, dans ses valises, la « brique » *Anna Karénine*, « son billet d'entrée dans l'univers de Tomas³⁵² ». Toutefois, plus la lecture avance et plus on réalise qu'une répartition aussi manichéenne n'est

³⁴⁹ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.89.

³⁵⁰ KADIU, Sylvia. *George Orwell – Milan Kundera : Individu, littérature et révolution*, Paris : L'Harmattan, 2007, p.118.

³⁵¹ RIVARD, Yvon. Op. cit., p.47.

³⁵² KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., pp.70-71.

pas possible. La pesanteur ne représente pas que le drame ; la légèreté, pas que la liberté. Kundera l'illustre merveilleusement bien à travers l'évolution de Sabina. C'est le drame de la légèreté qui la frappe âprement :

Le drame d'une vie peut toujours s'expliquer par la métaphore de la pesanteur. On dit qu'un fardeau nous est tombé sur les épaules. On porte ce fardeau, on le supporte ou on ne le supporte pas. On lutte avec lui, on perd ou on gagne. Mais au juste, qu'était-il arrivé à Sabina ? Rien. Elle avait quitté un homme parce qu'elle voulait le quitter. L'avait-il poursuivie après cela ? Avait-il cherché à se venger ? Non. Son drame n'était pas le drame de la pesanteur, mais de la légèreté. Ce qui s'était abattu sur elle, ce n'était pas un fardeau, mais l'insoutenable légèreté de l'être.³⁵³

Franz venait de quitter sa femme – et sa fille – pour Sabina, pour qu'elle « [prenne] place à son côté sur un grand lit conjugal³⁵⁴ ». C'était aussi ça le drame de Sabina. En quelque sorte, il y avait un fardeau. C'était celui de devoir soudainement, par la force des choses, jouer l'amour devant un public : « De près ou de loin, tout le monde regarderait ; il lui faudrait, d'une manière ou d'une autre, jouer la comédie devant tout le monde ; au lieu d'être Sabina, elle serait forcée d'interpréter le rôle de Sabina et de trouver la façon de le jouer.³⁵⁵ » Elle ne fait ni une ni deux et boucle définitivement ses valises. Franz retrouve donc un appartement vidé et Sabina le hantera jusqu'à la fin de ses tristes jours. Quant à Sabina, elle habitera Genève, Paris, avant de s'expatrier en Amérique. Elle se retrouve, elle aussi, vidée, mélancolique. C'est le prix à payer quand on s'oblige à être libre. La légèreté l'a plongée dans le vide, car elle a un poids. Qu'à cela ne tienne :

³⁵³ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.156.

³⁵⁴ *Ibid*, p.148.

³⁵⁵ *Ibid*, p.148.

« [Sabina] veut mourir sous le signe de la légèreté. Elle sera plus légère que l'air.³⁵⁶ » Des cendres, de la poussière.

3.2 Faire la rencontre

La planète avance dans le vide sans aucun maître. La voilà, l'insoutenable légèreté de l'être.³⁵⁷

KUNDERA

Dans son essai *L'art du roman*, Kundera révèle que *L'insoutenable légèreté de l'être* a longtemps porté le titre provisoire *La planète de l'inexpérience*³⁵⁸. Ce titre inédit permet une autre lecture du roman de l'auteur tchèque, le titre traçant certainement une ligne directrice indéniable. Ce terme, « expérience », annonce donc le début de quelque chose. On s'imagine un début maladroit, des gestes involontaires. C'est ainsi qu'on lit l'amour qui s'installe entre Tomas et Tereza : un amour immature impliquant deux amoureux débutants – Tereza l'est assurément ; Tomas a été marié, mais cela n'empêche guère l'inexpérience d'être appliquée – qui vont commettre les erreurs des premières fois, des écarts et des faiblesses qui blesseront la personne devant eux. L'être humain aime parfois si mal. Or, aimer mal fait mal et compromet, le plus souvent, l'amour, qui n'a toujours pas dit ses premiers mots.

³⁵⁶ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.345.

³⁵⁷ KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris : Gallimard, 1986, p.60.

³⁵⁸ *Ibid*, p.162.

L'inexpérience assied les événements de la vie là où elle peut, là où les coïncidences surprennent. L'inexpérience devient l'amie du hasard. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le hasard est essentiel, comme dirait Badiou,³⁵⁹ pour que la rencontre entre Tomas et Tereza existe, un jour, quelque part. Tout est réuni pour que cela arrive. Le hasard *fait* la rencontre, comme si elle commençait à vivre bien avant qu'elle ne se passe véritablement, comme un fœtus en formation dans le ventre de la mère. En tout, six hasards sont nécessaires à conduire Tomas et Tereza l'un vers l'autre : cinq hasards préexistants et le hasard de la rencontre elle-même. Ces six correspondances mettent en relation différents contextes, différents lieux, différentes personnes, qui n'auraient jamais été liés si le hasard n'avait pas cessé soudainement – parce que la rencontre sonne la fin du hasard – dans le regard de deux êtres, dans un hôtel :

[U]n cas difficile de méningite s'était déclaré *par hasard* à l'hôpital de la ville où habitait Tereza, et le chef du service où travaillait Tomas avait été appelé d'urgence en consultation. Mais, *par hasard*, le chef du service avait une sciatique, il ne pouvait pas bouger, et il avait envoyé Tomas à sa place dans cet hôpital de province. Il y avait cinq hôtels dans la ville, mais Tomas était descendu *par hasard* dans celui où travaillait Tereza. *Par hasard*, il avait un moment à perdre avant le départ du train et il était allé s'asseoir dans la brasserie. Tereza était de service *par hasard* et servait *par hasard* la table de Tomas. Il avait donc fallu une série de six hasards pour pousser Tomas jusqu'à Tereza, comme si, laissé à lui-même, rien ne l'y eût conduit.³⁶⁰

Il aura suffi de six hasards, d'un livre ouvert sur la table de Tomas – « signe de reconnaissance d'une fraternité secrète³⁶¹ », pense Tereza –, d'à peine une heure passée ensemble pour unir ces deux existences jusqu'à la mort. Pourtant, quand Tomas se remémore cet enchaînement de faits, il demeure sceptique puisque Tereza a auparavant laissé entendre que *ça aurait très bien pu se*

³⁵⁹ BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Op. cit., p.432.

³⁶⁰ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.49-50.

³⁶¹ *Ibid*, p.62.

passer autrement³⁶². Pour figurer cela, Kundera utilise l'expression allemande *Es könnte auch anders sein*³⁶³. Sept années ont passé depuis leur rencontre et Tomas comprend que Tereza ne l'a pas choisi, mais que c'est plutôt le hasard qui a choisi pour eux, de celui qui conspire pour l'éventuel amour. Il comprend que Tereza aurait pu le servir comme n'importe quel client ordinaire si le livre sur la table avait été absent. Tomas se désole de cette perception qu'alimente Tereza au sujet de leur rencontre. Celle-ci conçoit qu'il peut exister « au royaume des possibles un nombre infini d'amours irréalisés pour d'autres hommes³⁶⁴ », que *ça aurait pu ne pas se produire*³⁶⁵. De son côté, Tomas se plaît à suivre son *Es muss sein !* qui lui chante que sa vie est sa vie parce qu'elle lui a donné un amour unique, parce qu'il faut – *Il le faut !* – vivre l'amour de sa vie : « Nous croyons tous qu'il est impensable que l'amour de notre vie puisse être quelque chose de léger, quelque chose qui ne pèse rien.³⁶⁶ » Quand il médite sur le hasard et sur sa rencontre avec Tereza, Tomas est gagné par la pesanteur. C'est le monde à l'envers : Tomas, être léger, désire par-dessus tout un amour avéré, profond, convaincu, alors que Tereza, être lourd, célèbre un amour inconsistant, éthéré.

Que penser alors du hasard, que penser alors du grand amour – dans le sens d'amour qui *fait* notre vie ? Et si c'était la nécessité qui poussait deux personnes l'une vers l'autre, tel que le propose Alain Finkielkraut dans son essai *La sagesse de l'amour* ? Il se demande pertinemment : « Qui lance le dé ?³⁶⁷ » Grande est l'énigme de l'amour. « Est-ce que le hasard enlève du mystère à

³⁶² KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.49.

³⁶³ *Ibid.*, p.49.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.49.

³⁶⁵ MISRAHI, Robert. Op. cit., p.170.

³⁶⁶ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.49.

³⁶⁷ FINKIELKRAUT, Alain. Op. cit., p.52.

l'amour ou bien est-ce qu'il lui confère, au contraire ? Ou bien n'est-ce pas le hasard mais la nécessité qui crée les couples – une nécessité mystérieuse et souterraine, une causalité secrète ?³⁶⁸ », questionne-t-il. Kundera se prononce aussi : « Le hasard a de ces sortilèges, pas la nécessité. Pour qu'un amour soit inoubliable, il faut que les hasards s'y rejoignent dès le premier instant.³⁶⁹ »

Vu sous un angle plus phénoménologique, le hasard est non quantifiable. Chaque rencontre invoque une infinité de hasards. En réalité, il y a plus que six improbables hasards dans l'histoire de cette rencontre amoureuse. Dénombrer bêtement quelques hasards après sept années de vie commune relève de la complaisance, je crois. Ce geste reste superficiel. En quelque sorte, les nombres occultent le récit qui a construit l'amour. Tomas oublie qu'il a connu un vrai choc amoureux à ce moment-là. À cet instant précis, il est venu tuer une heure à la brasserie de l'hôtel, aperçoit la jeune serveuse qui s'avance et en tombe amoureux. Il éprouve alors « un inexplicable amour³⁷⁰ » et ne sait pas ce qu'il doit en faire :

Qu'était-ce, sinon l'amour, qui était ainsi venu se faire connaître ? Mais était-ce l'amour ? [...] N'était-ce pas plutôt la réaction hystérique d'un homme qui, comprenant en son for intérieur son inaptitude à l'amour, commençait à se jouer à lui-même la comédie de l'amour ? [...] Vaut-il mieux être avec Tereza ou rester seul ? Il n'existe aucun moyen de vérifier quelle décision est la bonne car il n'existe aucune comparaison. Tout est vécu tout de suite pour la première fois et sans préparation. Comme si un acteur entrait en scène sans avoir jamais répété. Mais que peut valoir la vie, si la première répétition de la vie est déjà la vie même ?³⁷¹

³⁶⁸ FINKIELKRAUT, Alain. *Op. cit.*, p.51-52.

³⁶⁹ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, *Op. cit.*, p.65.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.13.

³⁷¹ *Ibid.*, pp.14-15.

Était-ce l'amour ? Était-ce simplement un amour à ne pas échapper, à prendre et à laisser mûrir ?
 À laisser vieillir comme un grand cru ? La chance de sa vie ?

Sur la planète de l'inexpérience, il y a sans aucun doute quelque chose à apprendre. Sur la planète *Kundera*, Tomas doit apprendre à déclarer *Ma vie, c'est Tereza* devant n'importe qui, à la manière de sa femme, au chapitre vingt-cinq de la deuxième partie, devant une photographie agaçante. Dans le feu de l'action, Tereza, contrairement à ce qu'elle laisse croire, est pourtant convaincue de son amour pour Tomas. La réplique est retentissante : « Ma vie, c'est mon mari, pas les cactus.³⁷² » N'importe plus désormais le nombre de hasards. Il n'y a pas de vérité qui soit plus belle et plus criante. Et ce genre de vérités, bien que subséquentes à la rencontre factuelle, participe à *faire* la rencontre, comme une confirmation de « cet acte étant l'œuvre commune³⁷³ » des amoureux.

3.3 L'Autre

[D]ouble souffrance : pesanteur de ce qui oblige ; légèreté de ce qui échappe. Inexorable pesanteur. Insoutenable légèreté. La vérité de ce délire, enfin, c'est que l'Autre prélève sur nous un tribut d'amour, par effraction, sans nous consulter, sans nous demander notre avis.³⁷⁴

ALAIN FINKIELKRAUT

³⁷² KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.94.

³⁷³ MISRAHI, Robert. Op. cit., p.170.

³⁷⁴ FINKIELKRAUT, Alain. Op. cit., p.154.

À ce stade-ci de la réflexion, la question fondamentale demeure : Pourquoi tant de définitions de l'amour, dans la vie comme dans la littérature ? L'amour – comment il est vu et vécu – change constamment, d'un auteur à l'autre, d'un personnage à l'autre. Tout semble possible. Que quelqu'un prenne part totalement à l'amour ou qu'il soit à la merci des événements, il n'y a aucune meilleure façon de créer l'amour pour soi et autour de soi. Cependant, une chose est inévitable : si nous ne *faisons* pas l'amour, c'est l'amour qui nous *fera*.

Ce pourrait également être l'Autre, en tant que potentiel porteur d'amour, qui influence complètement l'assemblage de l'échafaudage amoureux, manœuvrant tel un ingénieur. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Franz décide, en toute lucidité – ou presque –, de se porter à la merci de l'autre : « L'amour, c'était pour lui le désir de s'abandonner au bon vouloir et à la merci de l'autre. Celui qui se livre à l'autre comme le soldat se constitue prisonnier doit d'avance rejeter toutes ses armes. Et, se voyant sans défense, il ne peut s'empêcher de se demander quand tombera le coup. Je peux donc dire que l'amour était pour Franz l'attente continuelle du coup qui allait le frapper.³⁷⁵ » Franz est un cas de figure intéressant. À défaut de construire dans sa vie une structure prête à accueillir de nouveau l'amour, à la suite de son échec auprès de Sabina, il laisse s'écrouler les fondations qu'il avait, par le passé, érigées. L'Autre n'arbore qu'un visage : Sabina. Derrière les lunettes de sa nouvelle petite amie, il y a Sabina. À la question « À quoi penses-tu ? », « À Sabina » est la seule réponse envisageable : « Franz est assis dans un fauteuil, les yeux rivés au plafond. Quoi qu'il réponde, il pense certainement à Sabina. Quand il publie une étude dans une revue scientifique, son étudiante est sa première lectrice et veut en discuter avec

³⁷⁵ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.109.

lui. Mais lui, il pense à ce que dirait Sabina sur ce texte. Tout ce qu'il fait, il le fait pour Sabina et d'une façon qui plairait à Sabina.³⁷⁶ » Donc, je peux avancer que Franz n'est fidèle ni à l'événement amoureux, ni à l'Autre du moment présent ; il est précisément fidèle à Sabina – l'aimée rattachée à l'événement qui l'a anéanti, l'aimée qui a été et qui n'est plus.³⁷⁷ En d'autres mots, il est fidèle à l'événement qui l'a diminué. Il a cessé toute évolution. Ce culte pour Sabina, cette « religion³⁷⁸ », donnera, sur la durée, un beau gâchis et Franz en mourra littéralement. À partir de cet exemple, penchons-nous sérieusement sur la notion de l'Autre. Oui, il faut, en amour, considérer l'autre, penser à l'autre, soigner l'autre et vivre avec l'autre, mais encore faut-il évaluer minutieusement quelle fonction donner à l'Autre. Jusqu'où se rendre, où s'arrêter ? Avant la mort ? Ça ne fait aucun doute.

Je constate que l'Autre, à travers le temps, n'a pas toujours bénéficié d'une place égale. Nécessairement, les frontières invisibles qui se dressent entre soi et l'autre bougent sans arrêt. Entre en jeu le rapport des libertés entre elles, c'est-à-dire l'idée de la relation à l'autre. Au cours de l'histoire, l'individualité et l'altérité ont fait l'objet de plusieurs études : Hobbes, Hegel, Rousseau, Sartre, Freud, Lacan – pour ne mentionner que ceux-là – ont réfléchi sur ces concepts philosophiques fondamentaux, jusqu'à Badiou aujourd'hui.

Paradoxalement, pour certains, l'Autre, c'est à la fois l'amour et la guerre. Du moins, telle est la pensée surprenante de Thomas Hobbes : « L'autre est un ennemi en puissance, un rival

³⁷⁶ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.160.

³⁷⁷ *Ibid*, p.326.

³⁷⁸ *Ibid*, p.160.

perpétuel.³⁷⁹ » Hegel et Marx l'ont plutôt dévoilé comme *aliénation*, situant l'Autre par rapport à une classe dominante, le dépouillant ainsi de son humanité, le réduisant à « [n'être] plus qu'un corps utile et utilisable³⁸⁰ ». La posture de Sartre, dans *L'Être et le Néant*, nous sort de la société capitaliste et offre préférablement une dimension phénoménologique, celle du *regard* : « Pour Sartre, l'existence de l'autre est donnée avec une totale évidence dans l'expérience privilégiée du regard.³⁸¹ » Le philosophe et écrivain est loin de présenter un regard amoureux et pur. Pour décrire l'échange humain, Sartre utilise des termes comme « jalousie », « honte » et « vol ». L'Autre n'est plus qu'un voleur de monde, qui plus est, un chapardeur de liberté :

L'apparition de l'autre est donc simultanément l'origine d'une désintégration de mon univers, l'origine d'une chosification de mon être, et l'origine d'une spoliation de ma liberté. Tout se passe comme si, par le regard de l'autre et sa présence, c'est l'ensemble de l'être et de la situation qui se renversait : la liberté du sujet est prévue, figée, anticipée et contrariée dans ses buts, tandis que seule la liberté de l'autre reste ce qui est une liberté, c'est-à-dire transcendante, imprévisible et source d'elle-même.³⁸²

Quelle cruelle vision de l'amour ! Le *conflit* – le « conflit des libertés³⁸³ » – s'impose, puisque la liberté de l'autre définit l'amoureux.³⁸⁴ En somme, « ce qui est visé dans l'amour, c'est que la liberté de l'autre veuille ce que je suis, et que, en même temps, je sois moi-même cette autre liberté qui me voudrait et me justifierait comme je suis³⁸⁵ ». Autrement dit, l'Autre est un miroir reflétant l'image d'un être à la fois libre et asservi. Selon Sartre, l'amour, qui n'est qu'un « jeu de

³⁷⁹ MISRAHI, Robert. *Op. cit.*, p.7.

³⁸⁰ *Ibid*, p.15.

³⁸¹ *Ibid*, p.18.

³⁸² *Ibid*, p.21.

³⁸³ *Ibid*, p.23.

³⁸⁴ *Ibid*, p.23.

³⁸⁵ *Ibid*, p.23.

glaces³⁸⁶ », ne peut pas échapper à l'échec. Traduite dans le langage de la psychanalyse, pour citer Lacan, cette idée pourrait devenir que « désirer l'autre, c'est désirer le désir de l'autre³⁸⁷ ». Le psychanalyste et psychiatre français présume que l'amour est impossible et ne reconnaît dans le mot « amour » que les trois lettres formant le mot « mur ». Par dérision, Lacan parle de « l'amur³⁸⁸ ». Pour lui, l'être humain, cloué à son propre désir, ne va jamais plus loin que le narcissisme, ce qui rend irréalisable la formation de l'Un. Toutefois, ces visions me poussent à vouloir aller plus loin. Je n'ai nullement envie d'en rester là. Ces évocations sont bien pessimistes et, réjouissons-nous, elles ont été réfutées par plusieurs.

Certes, les représentations sartrienne et lacanienne de l'amour ne sont qu'un tableau partiel de la réalité. L'insuccès ne guette pas tous les amoureux :

Mieux : il existe des promenades que l'on fait à deux ou à plusieurs, et tous alors sont sujets et se déplacent dans un monde qui leur est commun. Nous verrons même, à propos de l'amour, fût-il le plus simple, qu'il existe fréquemment des situations où la joie résulte pour les deux consciences de la perception d'un monde commun dont elles s'offrent respectivement les richesses. La saisie du monde par chaque sujet, loin d'être systématiquement spoliée par la conscience et le regard que cet autre porte sur ce monde et dont il nous fait mieux percevoir les qualités.³⁸⁹

Locke, Rousseau et Badiou ont été de ceux à critiquer le pessimisme, à refuser le funeste mur.

³⁸⁶ MISRAHI, Robert. *Op. cit.*, p.25.

³⁸⁷ *Ibid.*, p.36.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.45.

³⁸⁹ *Ibid.*, p.80.

L'amour est composé de tant d'éléments. Il est plus que simplement l'autre devant soi, plus que du désir, plus que des libertés qui s'entrechoquent. L'amour appelle la réciprocité, qui est en elle-même constituée de reconnaissance, de contingence et de décision.³⁹⁰ Dans un même ordre d'idées, l'amour est-il plus qu'un événement ? Au-delà de l'événement, il y a le développement des sujets d'amour et la construction des subjectivités. Tomas et Tereza apprennent à se connaître et à se comprendre ; avec les années, ils apprennent à s'aimer. Voyons comment cela se passe pour chacun d'eux et tentons de déterminer la visée de leur fidélité.

3.4 Le piège

L'homme est un loup pour l'homme.³⁹¹

THOMAS HOBBS

Tomas n'est pas libre. Il est un loup pour lui-même. Ses idées sur l'amour, après un divorce sans appel et une paternité infructueuse, forment un grand piège de loup – serait-ce l'amour ? – dans lequel il risque, à tout moment, de se mettre les pieds. Le piège selon Barthes, « c'est toujours l'amoureux qui se cloître, s'en va ou meurt³⁹² ». Le personnage de Tomas correspond à cette définition par ses absences répétées, par ses infidélités, par sa propre vision de l'amour qu'il augmente du concept – qui l'arrange bien – d'*amitié érotique*. D'ailleurs, l'usure en vient à

³⁹⁰ MISRAHI, Robert. *Op. cit.*, p.167.

³⁹¹ HOBBS, Thomas. *Le Léviathan* : Cité à la page 11 de l'ouvrage *Qui est l'autre ?* de Robert Misrahi.

³⁹² BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p.170.

toucher Tomas, après son congédiement de l'hôpital, ce qui me permet d'affirmer qu'il n'est pas libre. Devenu laveur de vitres, Tomas voit plus de femmes que jamais, profitant pleinement de ses visites à domicile. Or, s'étirent ce qu'il appelle à la rigolade ses *vacances*.³⁹³ Une fatigue, physique et mentale, est en train de l'atteindre :

Les vacances loin de la table d'opération étaient aussi des vacances sans Tereza : ils étaient des jours entiers sans se voir, et le dimanche, enfin ensemble, pleins de désir mais éloignés l'un de l'autre comme le soir où Tomas était rentré de Zurich, ils avaient un long chemin à parcourir pour pouvoir se toucher, s'embrasser. L'amour physique leur apportait du plaisir mais ne leur offrait aucune consolation.³⁹⁴

Tôt ou tard, Tomas devra se libérer – se libérer d'une liberté fuyante – de cette *angoisse d'être deux*³⁹⁵, qui s'est manifestée dès le début de son histoire avec Tereza. On se souvient de cette image décrite par Kundera où Tomas apparaît « debout à une fenêtre de son appartement, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur de l'immeuble d'en face, et il ne sait pas ce qu'il doit faire³⁹⁶ ». Doit-on deviner qu'il imagine l'*amur* ? Il ne sait pas comment *faire*, il se pose des questions, comme celui pour qui l'événement amoureux n'est pas enraciné. Il possède ses réserves, ses stratagèmes, ses règles du jeu. Sa vie avait été organisée « de telle sorte qu'une femme ne pût jamais venir s'installer chez lui avec une valise³⁹⁷ ». D'une certaine façon, Tomas n'est pas à priori fidèle à l'événement.

Aussi, d'une chose je détiens la certitude : il est infidèle à l'autre. Et s'il veut cesser de s'user le corps et l'âme, il doit faire l'apprentissage de la fidélité à l'autre, grâce à quoi il acquerra

³⁹³ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.283.

³⁹⁴ *Ibid.*, p.285.

³⁹⁵ DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Op. cit., p.311.

³⁹⁶ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.13.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.17.

ensuite la fidélité à l'événement, donc l'approfondissement du sentiment amoureux qu'il prétend avoir pour Tereza. S'il parvient à ne plus séparer le désir et l'amour, Tomas accèdera sans doute à cette façon d'être fidèle³⁹⁸ :

Au contraire de l'homme érotique, l'homme de la fidélité ne cherche plus à voir dans une femme seulement ce corps intéressant ou désirable, seulement ce geste involontaire ou cette expression fascinante, mais il pressent, à peine tenté, le mystère difficile et grave d'une existence autonome, étrangère, d'une vie totale dont il n'a désiré vraiment qu'un illusoire ou fugitif aspect, projeté peut-être par sa seule rêverie.³⁹⁹

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, les aspirations de Tomas sont écrites noir sur blanc. Avant l'arrivée de Tereza, l'amour était exclu⁴⁰⁰ de son existence et avait laissé place à l'*amitié érotique*, « relation exempte de sentimentalité, où chacun des partenaires ne s'arroge le droit sur la vie et la liberté de l'autre⁴⁰¹ ». Bien qu'il admette qu'un changement – qu'on l'appelle amour ou compassion⁴⁰² – soit survenu lorsque Tereza s'est présentée à son appartement pragois avec la fièvre et sa valise, Tomas a du mal à se résoudre à opérer un véritable changement en lui-même. Pour lui, devenir un homme fidèle semble être au-delà de ses forces. Maîtriser son appétit pour d'autres femmes demeure impossible⁴⁰³, là est sa grande faiblesse. Les femmes – plusieurs femmes –, c'est sa liberté. Il désire plusieurs femmes, sinon toutes les femmes, et, conséquemment, plusieurs vies en une, car « [n]e pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas

³⁹⁸ DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Op. cit., p.315.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.315.

⁴⁰⁰ Pour créer le personnage de Tomas, Kundera a ici calqué certains traits du mythe Don Juan, celui qui aime sans amour. Denis de Rougemont ajoute également que Don Juan n'est pas : « Don Juan serait l'homme qui ne peut pas aimer, parce qu'aimer c'est d'abord choisir, et pour choisir il faudrait être, et il n'est pas. » (DE ROUGEMONT, Denis. *Les mythes de l'amour*, Op. cit., p.104.).

⁴⁰¹ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.20.

⁴⁰² *Ibid.*, p.30.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.32.

vivre du tout⁴⁰⁴ ». Il éprouve une passion de l'esprit⁴⁰⁵, pour ne pas dire une obsession, pour les femmes. Il alimente le désir de découvrir et de s'emparer de « ce millionième de dissemblable qui distingue une femme des autres⁴⁰⁶ ». Chose fascinante, il a compartimenté le sujet amoureux : il parle d'amour, d'acte d'amour et de non-amour. Il est persuadé – et tente d'en persuader Tereza – que l'amour et l'acte d'amour sont deux notions indépendantes l'une de l'autre.⁴⁰⁷ Tereza n'en est pas moins affligée.

Ceci étant dit, Tomas est appelé à passer à l'acte d'aimer et à se commettre entièrement dans l'amour, car déjà, Tereza occupe toute la place, toute sa *mémoire poétique*⁴⁰⁸, ce coin du cerveau « qui enregistre ce qui nous a charmés, ce qui nous a émus, ce qui donne à notre vie sa beauté⁴⁰⁹ ». Il doit agir avant que le piège ne se referme sur lui.

3.5 La chair

[A]imer c'est renoncer à la force.⁴¹⁰

KUNDERA

Tereza est un personnage complexe. Elle est mobilisée par l'amour, complètement. À travers elle, Kundera aborde plusieurs concepts propres à l'humain, tels que le vertige, la faiblesse ou la

⁴⁰⁴ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.15.

⁴⁰⁵ Ce qui définit aussi le don-juanisme.

⁴⁰⁶ *Ibid*, p.251.

⁴⁰⁷ *Ibid*, p.179.

⁴⁰⁸ *Ibid*, p.262.

⁴⁰⁹ *Ibid*, p.262.

⁴¹⁰ *Ibid*, p.144.

pudeur. Le romancier veut que ses idées soient attribuées non pas seulement au corps – ce qui serait réducteur –, mais aussi à l'âme, intitulant deux parties⁴¹¹ de *L'insoutenable légèreté de l'être* : L'âme et le corps.

Pour cerner Tereza, il importe de remonter à l'enfance. Depuis l'enfance, Tereza se pose les mêmes questions, en ce qui concerne son rapport au corps. « Elle tentait de se voir à travers son corps. Aussi passait-elle de longs moments devant le miroir⁴¹² », écrit l'auteur pour décrire Tereza qui, déjà toute jeune, cherche à être davantage qu'une image de *chair*⁴¹³. Le corps dépasse le physique. Donc, il a une conscience, une âme. Tout dépend du mouvement qui l'accompagne, tel que le propose Platon dans *Phèdre* : « Tout corps en effet qui reçoit du dehors son mouvement est un corps inanimé ; est au contraire un corps animé, celui pour qui c'est du dedans et qui en tient de lui-même le principe, attendu que c'est en cela que consiste la nature de l'âme.⁴¹⁴ » En son for intérieur, Tereza va beaucoup plus loin que tous ceux qui l'ont vue grandir, beaucoup plus loin que sa mère qui ne manquait pas une occasion de l'humilier, de se promener nue devant elle, de la rendre esclave d'un corps maître, comme si c'était l'unique position à adopter face à l'Autre – l'Autre, ici, étant le corps. C'est bel et bien à travers ce corps, à travers la mère, que Tereza souhaite voir apparaître quelque chose de plus grand, d'animé, qui la sauverait littéralement de l'ambiguïté, de celle qu'elle traîne depuis ses débuts. Dans sa vie adulte, l'ambiguïté est partout : dans la pudeur et l'impudeur, dans la liberté et l'attente, dans le désir et

⁴¹¹ La deuxième partie et la quatrième partie très exactement.

⁴¹² KUNDERA, Milan. *Op. cit.*, p.55.

⁴¹³ MISRAHI, Robert. *Op. cit.*, p.95 : « La *chair* désigne [...] cette dimension « ambiguë » du corps humain par laquelle il est à la fois chose et conscience, objet et sujet. »

⁴¹⁴ PLATON. *Phèdre*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Des universités de France », 1961 p.245e.

la jalousie, dans l'amour et la sexualité. Tereza refuse la chair pour la chair. Devant le miroir, la quête de l'âme se poursuit :

Tereza est immobile, envoûtée devant le miroir, et regarde son corps comme s'il lui était étranger ; étranger, bien qu'au cadastre des corps ce soit le sien. Il lui donne la nausée. Il n'a pas eu la force de devenir pour Tomas le seul corps de sa vie. Elle a été trompée par ce corps. Toute une nuit, elle a respiré dans les cheveux de son mari l'odeur intime d'une autre ! Elle a soudain envie de renvoyer ce corps comme une bonne. De ne plus être pour Tomas qu'une âme [...] ! Puisque son corps n'a pas su remplacer tous les autres pour Tomas et qu'il a perdu la plus grande bataille de la vie de Tereza, eh bien ! qu'il s'en aille !⁴¹⁵

En réalité, cet extrait relate un fait essentiel du roman : Tereza ne peut tolérer la présence d'autres femmes entre Tomas et elle, et continue, malgré son dégoût et son vertige, à se donner corps et âme, dans l'attente. Tereza, bien qu'elle ait quitté Tomas une fois, reste, désormais. Elle est amoureuse. C'est la femme qui attend pendant que l'homme est absent : « Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur ; la Femme est fidèle (elle attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps.⁴¹⁶ » Cette citation de Barthes résume bien cette « identité fatale⁴¹⁷ » – l'amoureuse qui attend – qui est accolée à Tereza, cette identité qui fonde sa lutte suprême : plus que tout au monde, Tereza rêve d'inspirer, par son corps et son âme, la fidélité à Tomas.

La chemin à parcourir pour atteindre son rêve n'est pas sans anfractuosités. Tereza tombe sans cesse, se relève, retombe. Elle ressent ce « désir insurmontable de tomber⁴¹⁸ », ce qu'on

⁴¹⁵ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.175.

⁴¹⁶ BARTHES, Roland. Op. cit., p.20

⁴¹⁷ Ibid, p.50.

⁴¹⁸ KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Op. cit., p.57.

appelle autrement *le vertige*. Tereza, c'est l'incarnation du vertige.⁴¹⁹ Elle veut être plus faible encore, toujours plus vulnérable. Elle veut s'élever, mais elle doit conjuguer avec ce vide qui l'interpelle, avec « la voix du vide⁴²⁰ ». « C'est son vertige : elle entend un appel très doux (presque joyeux) à renoncer au destin et à l'âme. C'est l'appel de la solidarité de la brute et, dans les moments de faiblesse, elle a envie d'y répondre et de retourner vers sa mère. Elle a envie de rappeler du pont de son corps l'équipage de l'âme⁴²¹ », explicite Kundera, ramenant constamment son personnage dans ses souvenirs d'enfance. Rilke, s'adonnant à des propos sur la solitude et sur le vertige dans *Lettres à un jeune poète*, parle d'un « sentiment d'insécurité inouïe, [du] sentiment d'être livré à l'indicible⁴²² ». Comme le dit Hermann Broch, le vide présente des symptômes.⁴²³ Conséquemment, Tereza est jalouse. Aussi, elle alimente des peurs, outre que l'appel du vide. Des cauchemars récurrents l'obsèdent et, surtout, elle a peur des femmes :

Ses rêves se répétaient comme des thèmes à variations ou comme les épisodes d'un feuilleton télévisé. Un rêve qui revenait souvent, par exemple, c'était le rêve des chats qui lui sautaient au visage et lui plantaient leurs griffes dans la peau. À vrai dire, ce rêve peut facilement s'expliquer : en tchèque, chat est une expression d'argot qui désigne une jolie fille. Tereza se sentait menacée par les femmes, par toutes les femmes. Toutes les femmes étaient les maîtresses potentielles de Tomas, et elle en avait peur.⁴²⁴

Très curieusement, Tereza et Tomas partagent ceci de semblable : la peur des femmes. C'est la peur des femmes de Tomas qui est la cause de la peur des femmes de Tereza. En d'autres mots, tout en rêvant d'un événement amoureux absolu, Tomas hésite à se commettre dans celui qui

⁴¹⁹ KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Op. cit., p.48.

⁴²⁰ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.79.

⁴²¹ *Ibid*, p.79.

⁴²² RILKE, Rainer Maria. Op. cit., p.107.

⁴²³ BROCH, Hermann. Op. cit., p. 78.

⁴²⁴ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.28.

l'unit à Tereza. Il préfère ressasser le connu, ce qui a pour grave conséquence la détresse de Tereza. À son grand malheur, elle est assujettie à Tomas, de la façon dont sa mère l'a entraînée : « Elle avait des crampes d'estomac et envie de vomir. Tomas lui faisait peur. Il était trop fort pour elle et elle était trop faible. Il donnait des ordres qu'elle ne comprenait pas. Elle s'efforçait de les exécuter, mais elle en était incapable.⁴²⁵ » Tereza trace sa route, tombe, se relève, retombe. La faiblesse et la lutte constituent le cœur de son existence. « Elle comprenait qu'elle faisait partie des faibles, du camp des faibles, du pays des faibles et qu'elle devait leur être fidèle, justement parce qu'ils étaient faibles et qu'ils cherchaient leur souffle au milieu des phrases⁴²⁶ », souligne Kundera, apportant une réponse supplémentaire à la question de la fidélité. Tereza est fidèle à la faiblesse et se voit inlassablement tirée vers des profondeurs éloignées.

Par ailleurs, c'est la lutte qui la fait mettre en jeu sa fidélité à l'autre. Question de survie. Elle a des choses à vérifier. Ainsi, s'envolera, avec les vêtements, toute pudeur au chapitre vingt-deux de la deuxième partie se déroulant à l'atelier de Sabina, où elle se rend par curiosité, pour se rapprocher, en quelque sorte, de Tomas, en se rapprochant de sa maîtresse. Plus loin, afin d'expérimenter l'amitié érotique, elle aura une liaison avec un soi-disant ingénieur, événement aux détails douteux qui la fera, finalement, croire au leurre. Chose certaine, Tereza n'arrive pas à penser comme Tomas : il s'avère impossible pour elle de dissocier l'amour et l'acte d'amour. À vrai dire, il faut reconnaître que la fidélité de Tereza – à l'autre et à l'événement – est sans contredit sa plus grande force, une arme⁴²⁷ : « [E]lle lui a offerte dès le début, dès le premier jour,

⁴²⁵ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.216.

⁴²⁶ *Ibid*, p.97.

⁴²⁷ *Ibid*, p.202.

comme si elle avait tout de suite su qu'elle n'avait rien d'autre à lui donner. Leur amour est une construction étrangement asymétrique : il repose sur la certitude absolue de la fidélité de Tereza comme un palais gigantesque sur un unique pilier.⁴²⁸ »

L'échafaudage semble fragile. Pour compter sur des assises résistantes, la fidélité à l'événement doit être réciproque. Tereza tient bon et lutte intensément, pour tendre à l'homme qu'elle aime le plus beau cadeau : le sens de la fidélité, comme « l'acceptation décisive d'un être en soi, limité et réel, que l'on choisit non comme prétexte à s'exalter, ou comme *objet de contemplation*, mais comme une existence incomparable et autonome à son côté, une exigence d'amour *actif*.⁴²⁹ »

3.6 *Es muss sein !*

Aimer, c'est agir.⁴³⁰

VICTOR HUGO

Au-delà de l'événement, il y a la fidélité et la durée, le rapport de l'amour et du temps. Avec le temps, Tomas et Tereza prononcent tacitement leurs vœux de fidélité à l'événement. Comment ? Parce qu'ils répondent respectivement à l'ultime *Es muss sein !* qui est, aussi paradoxal que cela paraisse, « de prendre congé de tous les impératifs, de tous les *Es muss*

⁴²⁸ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.202-203.

⁴²⁹ DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Op. cit., p.289.

⁴³⁰ HUGO, Victor. *Choses vues. Souvenirs, journaux, cahiers, 1830-1885*, Paris : Gallimard, 2002, p.1391.

sein⁴³¹ ». Cela veut dire qu'il faut cesser d'agir par nécessité, uniquement parce qu'il le faut. Ne plus s'obliger à être libre.

Comment *faire* ? Agir par amour ? Pourquoi agir ?

Agir. Voilà l'issue. Agir puisque la mort guette. Elle veut entrer par la grande porte. Tomas et Tereza doivent, maintenant, emprunter l'escalier de secours pour échapper à l'infarctus, pour rompre avec les cauchemars. Ils sont arrivés tous deux à un moment capital de leur vie ensemble : poser les gestes les plus signifiants qui soient. Agir en vertu de l'amour et de la liberté ; ajouter le plus solide pilier sous l'édifice amoureux sur le point de s'écrouler ; asseoir, enfin, la fidélité à l'autre en vue d'une résistance à toute épreuve ; remplacer l'événement absolu par la durée de l'événement, définitivement ; tirer parti de l'expérience et partir vivre l'amour de sa vie sur une nouvelle planète, dans une autre galaxie ; mettre un terme à l'esclavage ; oui, partir loin de Prague, enlaidie, partir à la campagne. Ils choisissent, au très beau chapitre vingt-et-un de la cinquième partie, la réciprocité. Ils approuvent l'amour réciproque. Autrement dit, ils autorisent la fidélité à l'événement, car le cas de *L'insoutenable légèreté de l'être* a cela de particulier qu'il pose une sérieuse condition à l'amour : la fidélité à l'événement est conditionnelle à la fidélité à l'autre. Tomas est au pied du mur, de l'*amur*. À trop se questionner et à trop ne pas savoir quoi faire de son amour pour Tereza, à fixer par la fenêtre le mur de l'immeuble d'en face, il est arrivé à un point de non-retour : Tereza va mourir de chagrin s'il demeure passif. C'est ainsi qu'il répond ce qu'il doit répondre, « oui », lorsque Tereza présente son projet d'exil. « On aurait une bicoque avec un bout de jardin, et Karénine pourrait s'en donner à cœur

⁴³¹ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.295.

joie⁴³² », dit-elle. Et Tomas prononce un « oui », qu'on ne sait convaincu ou engagé. Toujours est-il qu'en signant la fin de ses aventures érotiques, Tomas ne se contentera pas de ne pas tromper sa femme. Il veut plus : le bien.⁴³³

Agir, c'est aimer.

Aimer, c'est inclure.

L'insoutenable légèreté de l'être demeure une grandiose démonstration du proverbe *Mieux vaut tard que jamais*. En apercevant, le jour de leur décision, une tristesse intolérable dans les yeux de Tereza, Tomas comprend qu'il n'appartient qu'à lui de changer les choses, « de régler autrement l'horloge dans [sa] tête⁴³⁴ ». Il réalise soudain que la sexualité – et l'importance qu'il lui a longtemps donnée – a failli lui faire perdre Tereza pour toujours. Cette prise de conscience modifie la trajectoire de leur amour. Kundera recentre la fidélité de ses protagonistes sur l'autre et, de ce fait, sur l'événement.

La formule simple *moi + toi = toi*⁴³⁵, de l'auteure Nathalie Stephens, synthétise ma réflexion, c'est-à-dire qu'elle contient à la fois l'autre et l'événement – *moi + toi* étant l'événement ; *toi*, l'autre. Dans l'amour, l'autre ressent la portée de nos actions. L'autre est un prolongement de soi, ce qui signifie que l'amour façonné par les amoureux est aussi le fruit du soin apporté à l'être aimé. Agir égoïstement ne fabriquera qu'un amour bien pauvre alors qu'une présence authentique et affectueuse confirmera l'œuvre commune des amoureux.

⁴³² KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.295.

⁴³³ DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Op. cit., p.311.

⁴³⁴ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.299.

⁴³⁵ STEPHENS, Nathalie. *Carnet de désaccords*, Montréal : Le Quartanier, 2009, p.20

En somme, que l'on soit fidèle à l'acte d'amour (Tomas), à la trahison (Sabina), aux événements qui diminuent (Franz) ou qui sauvent (Tereza), il faut retenir que l'amour répond à la simplicité de l'existence. Il est dans la nature d'aimer – c'est pourquoi préserver la nature est la responsabilité de tous les êtres humains. Ce n'est parfois qu'une question de fidélité, « la première de toutes les vertus⁴³⁶ » selon Kundera : « [L]a fidélité donne son unité à notre vie qui, sans elle, s'éparpillerait en mille impressions fugitives.⁴³⁷ » Tomas et Tereza partagent une fin de vie enviable, dans la paix et la tranquillité, loin des hommes souïs et des femmes menaçantes. La lutte s'est atténuée. Il faut reconnaître que Tereza a eu raison de s'accrocher à son amour pour Tomas. Évidemment, cela soulève de nouvelles questions sur l'amour et la durée. Par exemple, sans lutte, peut-on envisager une durée ? Tereza a-t-elle consacré sa lutte à l'amour ou à la durée de l'amour ? À moins que ce n'ait été une lutte pour la liberté ?

À cet égard, Tomas et Tereza ont-ils atteint la liberté ?

Se libérer de l'impératif a-t-il suffi à les conduire jusqu'à la liberté ? Kundera l'affirme haut et fort : « L'amour, c'est notre liberté. L'amour est au-delà de la nécessité, au-delà de *l'es muss sein* !⁴³⁸ » Il importe d'ajouter qu'ils ont orienté, ensemble, leur fidélité. Ils se sont, du moins, montrés libres de choisir la ligne de leur fidélité. C'est le début de tout. Tomas et Tereza viennent d'établir une limite claire, une rupture dans le temps : il y aura désormais leur ancienne vie et, devant, leur nouvelle vie. Après, on verra. Il reste certainement une part d'exploration

⁴³⁶ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.118.

⁴³⁷ *Ibid*, p.118.

⁴³⁸ *Ibid*, p.299.

dans l'évolution de chacun, tel que l'avance Thierry Hentsch au sujet de la contrainte et de la liberté :

[L]a limite est le lieu même d'une incessante exploration. Toute limite n'est bonne qu'à condition d'être flexible et poreuse. À condition d'être explorée. La frontière qui tue, la frontière qui détruit, ce front buté qu'on oppose à l'autre, au-dehors comme au-dedans, c'est la limite peureuse. Cette peur d'être atteint, d'être touché par ce qui vient d'ailleurs, y compris de cet ailleurs inadmissible qui est en nous, cette peur d'être bouleversé, blessé, cette répulsion envers l'intrus, d'où qu'il vienne, se ramène d'une manière ou d'une autre, je crois, à la peur de disparaître.⁴³⁹

Oui, c'est la mort de l'amour que les amoureux ont voulu contourner, une fois de plus. La peur de disparaître comme amoureux dans le monde. Cependant, tout porte à croire que la lutte contre la mort – ou course contre la montre – ne peut durer éternellement. Ainsi, Thierry Hentsch prescrit « [d']accepter aussi, du coup, d'être marqué par la présence de l'autre, d'être vulnérable⁴⁴⁰ » dans l'optique d'enrayer toutes les peurs.

Avec *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera réussit, d'une façon remarquable, à ramener l'amour à sa plus simple expression. Tomas et Tereza n'ont pas plus de force l'un que l'autre.⁴⁴¹ Ils vieillissent au gré du temps qui s'écoule. Ils sont soulagés et libres. Libres de toute impossibilité. La veille de leur mort, ils dansent ensemble :

⁴³⁹ HENTSCH, Thierry. *Op. cit.*, p.73.

⁴⁴⁰ KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, *Op. cit.*, p.73.

⁴⁴¹ *Ibid*, p.393.

En dansant, elle lui dit : « Tomas, dans ta vie, c'est moi la cause de tout le mal. C'est à cause de moi que tu es venu jusqu'ici. C'est moi qui t'ai fait descendre si bas qu'on ne peut pas aller plus loin.

— Tu divagues, répliqua Tomas. D'abord, qu'est-ce que ça veut dire, *si bas* ?

— Si on était restés à Zurich, tu opérerais tes malades.

— Et toi, tu ferais de la photo.

— On ne peut pas comparer, dit Tereza. Pour toi, ton travail comptait plus que tout au monde, tandis que moi, je peux faire n'importe quoi, je m'en fous pas mal. Je n'ai rien perdu, moi. C'est toi qui as tout perdu.

— Tereza, dit Tomas, tu n'as pas remarqué que je suis heureux ici ?

— C'était ta mission, d'opérer !

— Mission, Tereza, c'est un mot idiot. Je n'ai pas de mission. Personne n'a de mission. Et c'est un énorme soulagement de s'apercevoir qu'on est libre, qu'on n'a pas de mission.

Au ton de sa voix, il était impossible de douter de sa sincérité. Elle revit la scène de l'après-midi : il réparait le camion et elle trouvait qu'il faisait vieux. [...]

Ils allaient et venaient, esquissant les figures de la danse au son du piano et du violon ; Tereza avait la tête posée sur son épaule. Comme dans l'avion qui les emportait tous deux à travers la brume. Elle ressentait maintenant le même étrange bonheur, la même étrange tristesse qu'alors. Cette tristesse signifiait : nous sommes à la dernière halte. Ce bonheur signifiait : nous sommes ensemble.⁴⁴²

Cette scène finale frôle le sublime. Une tendresse visible unit à jamais Tomas et Tereza. Leur seconde est venue : ils vont mourir le lendemain, à bord du vieux camion, sur la route de campagne, dans la même seconde. Kundera a imaginé, pour les amoureux, la plus belle des morts.

⁴⁴² KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Op. cit., p.392-393.

CONCLUSION

FAIRE OU LAISSER FAIRE

Deux événements président à la vie humaine,
impensés : la naissance et la mort.⁴⁴³

ANNE DUFOURMANTELLE

⁴⁴³ DUFOURMANTELLE, Anne. *En cas d'amour. Psychopathologie de la vie amoureuse*, Paris : Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2012, p.191.

CONCLUSION

FAIRE OU LAISSER FAIRE

Si nous ne faisons pas l'amour, c'est l'amour qui nous fera.

Cette phrase est née de l'écriture et de la réflexion. Je me réjouis de cette phrase, car elle résume sensiblement bien ma pensée. Je suis portée à croire que l'amoureux doit s'efforcer d'être le contremaître de l'amour qu'il *fait*.

Une question finale me vient : Doit-on *faire* ou laisser *faire* l'amour ?

Même s'il a été dit précédemment qu'il n'existe pas de méthode éprouvée qui enseigne comment créer l'amour, un positionnement est permis.

Or en même temps, d'autres questions, pour relancer la discussion, apparaissent. Existe-t-il un savoir de l'amour ? Si l'être humain est à la recherche du bien, est-il acceptable de ne rien *faire* ? *Faire* ou ne pas *faire* ? N'est-il pas suffisant d'avoir des sentiments ? *Être* ou *faire* ? Le laisser-faire mènerait-il plutôt vers de la négligence ? Faut-il condamner certains gestes ? Est-ce possible de provoquer le hasard ? Et la spontanéité dans tout ça ?

Grande, grande – je le répète – est l'énigme de l'amour.

Denis de Rougemont suppose qu'on ne décrit pas une forme d'existence sans y prendre part.⁴⁴⁴ À cet égard, le processus de vérité d'Alain Badiou encourage l'interventionnisme, c'est-à-dire que la décision nous revient, à la fin. En bout de ligne, l'homme et la femme, des êtres multiples, ont devant eux tout un ensemble de possibilités⁴⁴⁵ (c'est l'avantage de penser les choses mathématiquement). L'amour est plus qu'un événement, puisque les sujets se développent après-coup, au gré de leurs reconnaissances, proportionnellement aux risques qu'ils prennent. La prise de risque devient essentielle. Au-delà de l'idée que le hasard est probablement plus fort que la décision, je suis d'avis que le plus grand risque est de choisir l'amour parce qu'un ensemble de risques l'accompagne. L'amour, c'est aussi du vide, du vent, du hasard qui arrive par derrière, des chutes, de la souffrance, des pertes, des épreuves, des crises, et du bon, du beau, du bien. L'amour, c'est le risque qu'il y ait présence réelle d'amour, avec laquelle on doit conjuguer. Le risque d'être transformé par lui. Bien sûr, il y a des variables incontrôlables et c'est justement pour celles-ci que l'on aime l'amour et qu'on ne cherche aucun moyen de les contrôler. J'ai écrit plus haut *contremaître* et non *contrôleur*.

Oui, être contremaître de l'amour que l'on *fait* et répartir le « labeur⁴⁴⁶ » de manière à *faire* le meilleur humain possible. L'amour pour le bien de tous.

C'est dire qu'il est inconcevable de demeurer passif devant la tâche à accomplir. *Laisser faire* connote l'abandon. Être passif équivaut à *être l'amour* ou *n'être que l'amour*. Est-ce satisfaisant de n'être qu'amoureux ou amoureuse ? D'être là ? Comme Juliette qui joue la morte ? Comme

⁴⁴⁴ DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Op. cit., p.297.

⁴⁴⁵ TARBY, Fabien et al. Op. cit., p.20.

⁴⁴⁶ BADIOU, Alain. *Manifeste pour la philosophie*, Op. cit., p.72.

Anna et Tereza qui attendent que leurs hommes reviennent ? Anna s'est laissée faire, n'a pas agi, et c'est le monde, « une foule de gens qui tous se haïssent les uns les autres⁴⁴⁷ », qui a décidé de son sort. Bien que l'amour soit dans la nature, il faut s'opposer à un environnement sans amour. *Si nous ne faisons pas l'amour, c'est l'amour qui nous fera*. L'amour nous *fera* s'il y en a. À Vérone non plus, il ne courait pas les rues.

Aimer et être aimé ne suffisent donc pas. Il faut affronter le monde. Comme une mise à l'épreuve.

Les gestes comptent beaucoup. Poser des gestes, être actif au risque d'*être* ce que l'on *fait*.

L'amour devient ce que l'on en *fait*.

Je *suis* ce que je *fais*.

Et plus encore : quelque chose que j'ignore.

Du néant à l'Autre

De *Roméo et Juliette* à *L'insoutenable légèreté de l'être*, je constate que l'être humain a grandement cheminé. La littérature comme le miroir du vide, de l'événement et de la fidélité. En effet, par l'organisation de mes analyses, j'ai voulu marquer l'évolution de l'homme. De la précipitation du temps à la durée, de l'enfance à la vieillesse, du vide au plein, de l'Un au Deux,

⁴⁴⁷ TOLSTOÏ, Léon. *Op. cit.*, p.802.

c'est droit devant qu'il faut aller. Avec *Roméo et Juliette*, au XVI^e siècle, l'être prend conscience du vide et veut éclore. Trois siècles plus tard, à travers *Anna Karénine*, l'être est sorti de sa chrysalide – le sujet – et demeure relativement centré sur lui-même, encombré. L'évolution demande un temps fou. Enfin, il y a possibilité de réellement considérer l'Autre et de *faire* le Deux avec *L'insoutenable légèreté de l'être*. Nous avons le néant comme point de départ et, aujourd'hui, quelqu'un est posté devant. Et derrière, qu'imagine-t-on ? Après l'Autre, qu'est-ce qu'il y aura ? De quoi, de qui, le XXI^e siècle sera-t-il composé ? Aime-t-on bien, aime-t-on mal ? Avons-nous le bon dosage ?

Dans *Roméo et Juliette*, il s'agissait d'un triomphe symbolique. Cependant, j'ose espérer un triomphe pour lequel on ne sacrifie pas les vies. Les amoureux doivent vivre, ne serait-ce que pour diffuser l'amour. Dans *Anna Karénine*, c'est plutôt la mort, malgré l'intensité des sentiments, qui a triomphé bêtement. Pour ce qui est de *L'insoutenable légèreté de l'être*, je considère une victoire enregistrée par la fidélité, comme si elle avait été plus importante que l'amour lui-même. Ceci étant dit, ce n'est pas rien. Ensemble, Tomas et Tereza allaient vers l'amour, vers cette réalité. Ils y arrivaient, sur la route, au moment de leur mort.

1 + 1 = 2

Savoir comment ne pas aimer ou être capable de dire ce que n'est pas l'amour constitue une chose ; savoir comment aimer et définir l'amour en est une autre. Au cours de ma réflexion sur la vérité de l'amour, j'ai voulu savoir ce qu'est l'amour pour Roméo et Juliette, pour Anna et

Vronski, pour Tomas et Tereza. J'ai additionné, j'ai soustrait. J'ai effectué plusieurs manœuvres d'analyse, mêlant tantôt le vide et l'identité, tantôt l'événement et l'existence, tantôt la fidélité et la liberté. J'ai transposé et adapté Badiou. J'ai augmenté, au détour, ses concepts.

Il a été intéressant d'observer, avec *Anna Karénine*, que le vide, une fois rempli, peut revenir, qu'il ne disparaît pas pour toujours. Ce fait lance une question : est-ce que l'événement recule lorsque le vide revient ? En d'autres mots, doit-on considérer l'événement comme évanoui ? Et s'il y avait fidélité à l'événement en présence de vide ? La fidélité à l'événement résiste-t-elle au retour du vide ? Existe-t-il la pure fidélité à l'événement, en-dehors de toutes autres considérations ? Toutes ces interrogations demandent que l'on poursuive la réflexion. Évidemment, Badiou se réfère à l'incorporation des conséquences de l'événement⁴⁴⁸, mais il dit très peu de choses sur l'apprentissage que cela requiert parfois, tel Tomas qui doit d'abord renoncer à ses infidélités physiques pour acquérir la fidélité à l'événement.

Badiou voit le vide, l'événement qui le remplit. Il prône la fidélité à l'événement et l'effort de la durée. Il vise le Deux. Conséquemment, de mon côté, j'ai additionné les visions de l'amour des sujets amoureux, en appliquant l'ingénieuse formule mathématique $1 + 1 = 2$. Il en résulte quelques solutions. Tout d'abord, grâce à l'étude de *Roméo et Juliette*, je découvre que la vertu pourrait répondre à la perte d'identité. À la crise existentielle d'Anna et de Vronski, je discerne l'équilibre et l'élan – pour faire le grand saut. Enfin, je remarque avec *L'insoutenable légèreté de l'être* que la contrainte et l'engagement peuvent aller de pair afin de résoudre la problématique de l'émancipation de la liberté.

⁴⁴⁸ GARCIA, Tristan. « La fidélité selon Badiou », *Op. cit.*, p.34.

Naissance et mort

L'amour n'a qu'un seul critère : la mort.⁴⁴⁹

KUNDERA

Une fois né, l'amour, comme l'être humain, a la mort devant lui. C'est un combat de tous les instants. J'ai pensé l'événement comme une naissance, mais je n'ignore pas qu'il porte en lui aussi la mort. C'est certain, le risque de la mort est là, réel.

La mort a surgi dans les trois textes étudiés. Y en a-t-il une pire que les autres ? La lente chute d'Anna peut-être ? Puis-je affirmer que c'est la mort qui a *fait* Anna puisqu'elle est morte ? Possible, c'est fort possible. La fin de l'événement amoureux s'avère parfois tragique et triste. Et je me questionne toujours sur le triomphe de la mort. Est-ce parce qu'elle est venue à bout de l'amour que la mort frappe ? L'amour s'éteint avant ou avec la mort ? Les pistes de réflexion sont multiples et heureusement, je n'ai pas réponse à tout.

Mais avant la fin, avant la mort de l'amour, si l'on souhaite ardemment qu'il dure pour toujours et si l'on se montre prêts à le *faire* à l'image de l'éternité, il faut retenir, précisément aujourd'hui, que :

L'amour est une « construction de vérité⁴⁵⁰ » ;

L'amour est une vertu ancestrale ;

L'amour réclame qu'on le choisisse ;

⁴⁴⁹ KUNDERA, Milan. *Risibles amours*, Op. cit., p.155.

⁴⁵⁰ BADIOU, Alain et Nicolas TRUONG. *L'éloge de l'amour*, Op. cit., p.26.

L'amour peut sauver le monde ;

« L'amour est difficile⁴⁵¹ » ;

L'amour rend parfois malade (il faut le soigner) ;

L'amour appelle l'intensité, la radicalité ;

Le hasard est intrinsèque à l'amour ;

L'amour est une œuvre commune ;

Aimer, c'est inclure.

Aimer, c'est *faire* et laisser *faire*.

Faire l'amour.

⁴⁵¹ RILKE, Rainer Maria. *Op. cit.*, p.87.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris : Gallimard, 1984, 394 p.

SHAKESPEARE. *Shakespeare : Œuvres complètes, tome 2 : Roméo et Juliette* (traduction de Jean-Michel Déprats), Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque de La Pléiade », 1959, 1699 p.

TOLSTOÏ, Léon. *Anna Karénine*, Paris : Gallimard, collection « folio classique », 1952, 909 p.

Cadre théorique

BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Paris : Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1988, 560 p.

BADIOU, Alain. *Logiques des mondes*, Paris : Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2006, 630 p.

BADIOU, Alain. *L'éthique : Essai sur la conscience du Mal*, Paris : Nous, 2003, 130 p.

BADIOU, Alain. *Manifeste pour la philosophie*, Paris : Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1989, 92 p.

BADIOU, Alain. *Second manifeste pour la philosophie*, Paris : Fayard, collection « Ouvertures », 2009, 156 p.

BADIOU, Alain et Nicolas TRUONG. *L'éloge de l'amour*, Paris : Flammarion, 2009, 90 p.

Autour d'Alain Badiou

BESANA, Bruno et Oliver FELTHAM. *Écrits autour de la pensée d'Alain Badiou*, Paris : L'Harmattan, 2007, 246 p.

DURU, Martin. « De quoi Badiou est-il le nom ? », *Philosophie Magazine*, n°44, novembre 2010, pp. 26-27.

DURU, Martin. « L'impression d'un immense gâchis », *Philosophie Magazine*, n°44, novembre 2010, p.33.

GARCIA, Tristan. « Le casse-tête métaphysique », *Philosophie Magazine*, n°44, novembre 2010, pp. 28-32.

GARCIA, Tristan. « La fidélité selon Badiou », *Philosophie Magazine*, n°45, décembre 2010/janvier 2011, pp. 34-35.

TARBY, Fabien et al. *Autour d'Alain Badiou*, Paris : Éditions Germina, 2011, 381 p.

Autour du corpus

Roméo et Juliette

DEWULF, Geneviève et al. *La passion amoureuse : Tristan, Shakespeare, Laclos*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1991, 304 p.

- FAHMI, Mustapha. *The purpose of playing : Self-Interpretation and Ethics in Shakespeare*. Casablanca et Québec : Two Continents Publishing, 2008, 122 p.
- KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*, Paris : Denoël, collection « L'infini », 1983, 358 p.
- LUSSO, Vittoria Cesari. *Si Roméo et Juliette avaient vécu longtemps ensemble*, Paris : Jouvence, 2009, 281 p.
- MAGUIN Jean-Marie et Charles WHITWORTH. *Roméo et Juliette : nouvelles perspectives critiques*, Montpellier : Publication de l'Université Paul-Valéry, collection « Astrea », volume 5, 1993, 347 p.
- VAN EYNDE, Laurent. *Shakespeare, les puissances du théâtres : un essai philosophique* (Chapitre III : Le langage et l'amour : Roméo et Juliette), Paris : Kimé, 2005, 238 p.

Anna Karénine

- ANARGYROS, Annie. *Tolstoï : la déchirure*, Paris : Delachaux et Niestlé, 1999, 160 p.
- AUCOUTURIER, Michel. *Anna Karénine*, Paris : Institut d'études slaves, 1984, 96 p.
- CHESTOV. *L'idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche*, Paris : Vrin, 2004, 254 p.
- NABOKOV, Vladimir. *Littératures II : Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris : Fayard, 1985, 443 p.
- TROYAT, Henri. *Tolstoï*, Paris : Fayard, collection « Les grandes études littéraires », 1965, 889 p.

L'insoutenable légèreté de l'être

- BOISEN, Jorn. *Une fois ne compte pas : nihilisme et sens dans l'Insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Copenhague : Museum Tusculanum Press, 2005, 186 p.
- LE GRAND, Éva. *Kundera ou La mémoire du désir*, Paris : L'Harmattan/Montréal : XYZ, 1995, 237 p.
- PONTON, Olivier. *Nietzsche, philosophie de la légèreté*, Berlin : Walter de Gruyter, 2007, 343 p.
- RICARD, François. *Le dernier après-midi d'Agnès ; Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, collection « Arcades », 2003, 199 p.

Ouvrages de référence et articles théoriques

- AGAMBEN, Giorgio et al. *L'ombre de l'amour : le concept de l'amour chez Heidegger*, Paris : Payot & Rivages, 2003, 105 p.
- AQUIN, Hubert. *Journal, 1948-1971*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 1999, 406 p.
- ASSOUN, Paul-Laurent et al. *Analyses & réflexions sur Shakespeare : Roméo et Juliette, la passion amoureuse*, Paris : Édition Marketing, 1991, 126 p.

- ARENDT, Hannah. *Le concept d'amour chez Augustin : essai d'interprétation philosophique*, Paris : Tierce, 1991, 114 p.
- ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque (Livre VIII et IX)*, Paris : Hatier, coll. « Classiques Hatier de la philosophie 22 », 2001, 128 p.
- ARISTOTE. *Éthique à Eudème*, Paris : Pocket, coll. « Agora », 1999, 282 p.
- BADINTER, Élisabeth. *L'amour en plus : L'histoire de l'amour maternel (XVIIe – XXe)*, Paris : Flammarion, 1980, 372 p.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977, 280 p.
- BÉDARD, Jean. *Le Pouvoir ou la Vie. Repenser les enjeux de notre temps*, Montréal : Fides, 2008, 344 p.
- BOLOGNE, Jean-Claude. *L'invention de la drague : une histoire de la conquête amoureuse*, Paris : Seuil, collection « Point Histoire », 2010, 385 p.
- BOLOGNE, Jean-Claude. *L'histoire de la conquête amoureuse : de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Seuil, 2007, 385 p.
- BOLOGNE, Jean-Claude. *L'histoire du sentiment amoureux*, Paris : Flammarion, 1998, 235 p.
- BOLOGNE, Jean-Claude. *L'histoire du mariage en Occident*, Paris : J.-C. Lattès, 1995, 478 p.
- BOUVERESSE, Jacques. *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille : Agone, coll. « Banc d'essais », 2008, 234 p.
- BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance*, Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1966, 378 p.
- COMTE-SPONVILLE, André et al. *L'amour, la solitude : entretiens*, Paris : Albin Michel, 2000, 154 p.
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, collection « Idées », 1949, 365 p.
- DE BOTTON, Alain. *La petite philosophie de l'amour*, Paris : Denoël, 2005, 299 p.
- DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Paris : Plon, 1939, 356 p.
- DE ROUGEMONT, Denis. *Les mythes de l'amour*, Paris : Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1996, 356 p.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *Blind date : sexe et philosophie*, Paris : Calmann-Lévy, 2003, 220 p.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *En cas d'amour. Psychopathologie de la vie amoureuse*, Paris : Payot & Rivages, 2012, 201 p.
- FAHMI, Mustapha. « Je ne sais de quel nom m'appeler dans : Shakespeare, Montaigne et la question identitaire » dans *Shakespeare, les français, les France*, Paris : Université Paris Diderot-Paris 7, 2008, pp.51-63.
- FINKIELKRAUT, Alain. *La sagesse de l'amour : essai*, Paris : Gallimard, 1984, 200 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2006, 701 p.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986, 589 p.

- HENTSCH, Thierry. *La mer, la limite*, Montréal : Héliotrope, 2006, 84 p.
- HUGO, Victor. *Choses vues. Souvenirs, journaux, cahiers, 1830-1885*, Paris : Gallimard, 2002, 1416 p.
- JOUARD, Jean-Pierre Emmanuel. *La leçon de Socrate (définition de l'homme)*, coll. « L'ouverture philosophique », Paris : L'Harmattan, 2010, 257 p.
- KADIU, Sylvia. *George Orwell – Milan Kundera : Individu, littérature et révolution*, Paris : L'Harmattan, 2007, 196 p.
- KANT, Emmanuel. *Métaphysique des mœurs : Doctrine de la vertu*, Paris : Librairie philosophie J.Vrin, collection « Bibliothèque des textes philosophiques », 1985, 182 p.
- KISLIK, David. « Wittgenstein on Meaning and Life », *Philosophia*, 36, pp. 111-128.
- KOYRÉ, Alexandre. *Introduction à la lecture de Platon*, Paris : Gallimard, 1962, 229 p.
- KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*, Paris : Denoël, collection « L'infini », 1983, 358 p.
- KUNDERA, Milan. *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris : Gallimard, 1985, 322 p.
- KUNDERA, Milan. *Risibles amours*, Paris : Gallimard, 1986, 290 p.
- KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris : Gallimard, 1984, 394 p.
- KUNDERA, Milan. *Le rideau*, Paris : Gallimard, 2005, 197 p.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris : Gallimard, 1986, 202 p.
- LANCELIN, Aude et Marie Lemonnier. *Les philosophes et l'amour : aimer de Socrate à Simone de Beauvoir*, Paris : Plon, 2008, 245 p.
- LARROQUE, Michel. *Esquisse d'une philosophie de l'amour*, Paris : L'Harmattan, 2006, 161 p.
- LAURENS, Camille. *L'amour, roman*, Paris : P.O.L., 2003, 268 p.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », volume 43, 1991, 91 p.
- LEWIS, Peter B. « Wittgenstein, Tolstoy and Shakespeare », *Philosophy and Literature* 29.2, 2005, pp. 241-255.
- MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude*, coll. « L'ordre philosophique », Paris : Seuil, 2006, 177 p.
- MISRAHI, Robert. *Qui est l'autre ?*, Paris : Armand Colin/HER, 1999, 235 p.
- MONTAIGNE. *Essais. Livre I : De la modération*, Paris : Garnier-Flammarion, 1969, 443 p.
- NUSSBAUM, Martha. *La connaissance de l'amour : essais sur la philosophie et la littérature*, Paris : Éditions du Cerf, 2010, 589 p.
- NUSSBAUM, Martha. *The therapy of desire : theory and practice in Hellenistic ethics*, Princeton : Princeton University Press, 1996, 558 p.
- PLATON. *Le banquet*, Paris : Flammarion, 2007, 272 p.
- PLATON. *Phèdre*, Paris : Les Belles Lettres, collection « Des universités de France », 1961, 279 p.

- RAMAL, Randy. « Love, self-deception, and the Moral Must », *Philosophy and Literature* 29.2, 2005, pp. 379-393.
- RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*, Paris : Gallimard, 1993, 177 p.
- RIVARD, Yvon. *Une idée simple*, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, 241 p.
- ROBIN, Léon. *La théorie platonicienne de l'amour*, Paris : P.U.F., 1964, 188 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Paris : Bordas, 1985, 254 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, collection « tel », 1976, 691 p.
- SHOPENHAUER. *La métaphysique de l'amour et de la mort*, Paris : Union générale d'éditions, 1983, 179 p.
- SIMMEL, Georg. *Philosophie de l'amour*, Paris : Rivages, coll. « Petite bibliothèque Rivages », 1988, 195 p.
- STENDHAL. *De l'amour*, Paris : Gallimard, 1980, 564 p.
- STEPHENS, Nathalie. *Carnet de désaccords*, Montréal : Le Quartanier, 2009, 120 p.
- TAYLOR, Charles. *Les sources du moi : La formation de l'identité moderne*, Montréal : Boréal, 1998, 712 p.
- TOLSTOÏ, Léon. *Anna Karénine*, Paris : Gallimard, collection « folio classique », 1952, 909 p.
- TOMÈS, Arnaud. *Le sujet*, Paris : Ellipses, collection « Champs philosophiques », 2005, 171 p.
- VENET, Gisèle. *Roméo et Juliette* ; Notice : dans SHAKESPEARE. *Shakespeare : Œuvres complètes, tome 2 : Roméo et Juliette* (traduction de Jean-Michel Déprats), Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque de La Pléiade », 1959, pp. 1327-1349.
- WEIL, Simone. *La pesanteur et la grâce*, Paris : Librairie Plon, 1988, 205 p.

Références numériques

<http://www.societefrancaishakespeare.org/document.php?id=772> : Extrait du résumé de l'article de Raphaëlle Costa de Beauregard et Nathalie Fauré : « Intertextualité du langage courtois chez Shakespeare et ses contemporains : d'une tradition parodique à l'émergence d'une nouvelle écriture ».

Séminaire

FAHMI, Mustapha. *L'amour chez Shakespeare et les autres*, Université du Québec à Chicoutimi, séminaire de deuxième cycle, Hiver 2010.